

E. H. Gombrich

TRIBUTOS

Versión cultural
de nuestras tradiciones

E. H. GOMBRICH

TRIBUTOS

Versión cultural de nuestras tradiciones



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO

Primera edición en inglés, 1984
Primera edición en español, 1991

Título original:
Tributes. Interpreters of our cultural tradition

ISBN 0-7148-2338-4

Av. de la Universidad, 975; 03100 México, D.F.

ISBN 968-16-3618-X

Impreso en México

PREFACIO

"Alabemos ahora a los hombres famosos, y a los padres que nos concibieron." Este mandamiento del *Eclesiástico*, con tanta frecuencia leído en ceremonias conmemorativas, podría haber sido lema de éste, el séptimo volumen de mis ensayos completos publicado por Phaidon Press [en inglés]. Es cierto, "los padres que nos concibieron", a los que me enorgullecí en rendir homenaje en diversas ocasiones, no son antepasados físicos, sino los ascendientes espirituales a los que debemos las ideas y valores entrelazados en el tejido de nuestra vida intelectual. Traté de mencionar algunas de estas ideas y logros en el título y subtítulo que di a cada ensayo y, así, señalar el marco común en el que se encuadran todos ellos. Sé que al referirme colectivamente a estas ilustres figuras como "intérpretes de nuestra tradición cultural" no hice justicia a sus aportes individuales, pero al buscar un término adecuado me encontré con que los accidentes del uso lingüístico hacían inesperadamente difícil la elección de un subtítulo general.

Al intérprete de la ley se le conoce como jurista, al de las Escrituras como teólogo; a un médico podría llamársele intérprete de síntomas, y acaso a un científico intérprete de fenómenos naturales. En el Renacimiento se acuñó el término "*umanista*" o humanista para describir a los estudiosos e intérpretes de textos clásicos; el término todavía tiene este sentido en el habla académica inglesa. En el otro lado del Atlántico las palabras "humanista" y "humanidades" han adquirido un significado más amplio, que me convendría pero habría chocado con las tradiciones universitarias inglesas, según las cuales los estudiosos de la lengua, la literatura y la historia se combinan en la Facultad de Artes, pues no hay términos genéricos para designar a los miembros de dichas facultades. Sin duda, en obsequio a esta diversidad terminológica la Academia Estadounidense de Artes y Ciencias me pidió consagrara mi homenaje bicentenario a "Las artes y humanidades". Espero que el empleo de esta alocución como intento introductorio ayude a aclarar al lector lo que quiero decir con intérpretes de nuestra tradición cultural, a los que ahí llamé guardianes de la memoria.

Por supuesto, la cultura occidental está arraigada en las humanidades, en el más estricto sentido del término, y aún hace una generación había consenso a este respecto. A pesar de su gran variedad en origen y perspectiva, casi todas las figuras representadas aquí tuvieron fundamento clásico. El programa de los *Gymnasien* alemanes y austriacos a los que asistieron Lessing, Hegel, Freud, Warburg, Kris y Kurz no difería mucho del de la preparatoria holandesa frecuentada por Huizinga, la preparatoria clásica a la que fue George Boas en Estados Unidos, el colegio público inglés en el que se educó I. A. Richards o las diversas escuelas a las que Dame Frances Yates asistió durante su intensa aunque irregular educación formal. Aquí la excepción es lord Leverhulme, el industrial que triunfó por esfuerzo propio, aunque él absorbió más que nadie los valores que todavía difunde su

fundación. En lo que se llamaba República del Saber hay tantas mansiones como en el Cielo. Al referirme a "nuestra" tradición cultural mientras escribía en un idioma adoptado, yo realmente pensaba en esa República, que siempre se ha extendido mucho más allá de las fronteras de un solo país. Y, así como esa comunidad siempre ha hecho caso omiso de los pasaportes, en las páginas siguientes veremos que sus miembros también pasan por alto los límites convencionales con que las universidades demarcan las llamadas disciplinas. En sí, la facilidad con la cual estos espíritus distinguidos podían moverse hacia nuevos campos del conocimiento es una lección práctica que el lector no debe desperdiciar.

De hecho, confieso que no fue solamente la devoción lo que me impulsó a poner estos homenajes ante un público más amplio. Tuve otro motivo para presentar tan variada selección de estudiosos y críticos al lector no especializado. Lo hice para ejemplificar la naturaleza y valor de las ramas del saber que se hallan en peligro de ser eliminadas de la educación superior casi en todas partes. No quería permanecer callado por completo mientras los exiguos fondos disponibles en las universidades para dichos estudios se destinan cada vez más a cursos especializados de ciencia y tecnología.

Espero que no pueda acusárseme con facilidad de no respetar estas vitales investigaciones; de hecho, en el prefacio de mi volumen de ensayos precedente *(The Image and the Eye)* subrayé cuánto valoro el interés que los científicos han puesto en mi obra. Por supuesto, no son los científicos quienes carecen de estima por parte de nuestra tradición cultural, sino cierto tipo de políticos. Parece ser terriblemente fácil obtener el favor de los filisteos hablando con arrogancia de objetos de investigación inútiles. Y de hecho, ¿cómo puede esperarse que el contribuyente oprimido aprecie lo que está en juego? Por desgracia en el mundo hay muchos países donde las universidades se han reducido más o menos a escuelas vocacionales, y donde ni las bibliotecas ni el personal docente son ya capaces de servir a la interpretación y continuación de las tradiciones culturales. Pronto se percibe esta ausencia en la calidad de la vida, el hastío y el hedonismo que amenazan la propia trama de la existencia civilizada.

Generalmente se considera uno de los hitos en el camino a la Edad de las Tinieblas que el emperador bizantino Justiniano cerrara en 529 d.C. la Academia Platónica de Atenas. Todavía no se cierran nuestras academias; simplemente se les condena a la atrofia por falta de fondos.

Con seguridad será más fácil destruirlas que inaugurar un nuevo Renacimiento.

Son escasas las probabilidades de persuadir a quienes parecen no atender argumentos en estas cuestiones. Todo lo que podemos intentar es cambiar el clima de opinión, aunque sea un poco. Si alguno de los lectores de este volumen que también son contribuyentes llega a sentir que, después de todo, debería permitirse a los hombres y mujeres aquí descritos hallar sucesores, habré cumplido mi propósito real.

Con la excepción de mi Conferencia Darwiniana de 1979, dictada en la Universidad de Cambridge y publicada aquí por primera vez, originalmente estos textos se imprimieron sin ilustraciones, pero acepté con gusto la sugerencia de Simon

Haviland, de Phaidon Press, de añadir cierto número de imágenes explicativas. A cada uno de los homenajes corresponde un retrato y un breve esbozo biográfico. Al principio de cada capítulo, en nota, se hallan unas cuantas indicaciones bibliográficas esenciales. Originalmente, tres de las alocuciones (sobre Hegel, Freud y Warburg) fueron pronunciadas en alemán. En vista de mi convicción de que ninguna traducción puede ser más que una aproximación, que con frecuencia implica una elección entre dos "males", apenas necesito explicar por qué me vi tentado a revisar más la traducción de mi conferencia sobre Hegel que había aparecido en *Architectural Design,* y a preferir mis propias versiones a las traducciones comunes que existen de los escritos de Sigmund Freud.

Para terminar, quisiera agradecer a Diana Davies que ayudara a preparar los textos para su publicación y a compilar los índices.

E. H. G.

Londres, agosto de 1983

I. EN FOCO LAS ARTES Y HUMANIDADES*

DAMAS y caballeros, el programa que tienen ustedes en las manos está impreso con caracteres derivados de la cultura fenicia, modificados por griegos, romanos y por escribas carolingios, y adoptados en el Renacimiento italiano; los numerales nos llegaron de la antigua India a través de Arabia; el papel en el que está impreso es una invención de los chinos que llegó a Occidente en el siglo VIII, cuando los árabes tomaron prisioneros chinos que les enseñaron el arte de fabricar papel. Claro, el término *Friday* (viernes) proviene de sustituir por Frigg, una diosa teutónica, a la antigua diosa Venus; o mejor dicho a la deidad planetaria que en la antigüedad tardía recibió uno de los siete días del ciclo que hoy llamamos semana.

Quería recordarles la medida en la que somos herederos de muchas y diversas civilizaciones para llegar al primer punto de mi exposición: que, dentro de la vida del espíritu, creo que las humanidades representan la facultad de la memoria, la memoria de nuestra cultura. Ésta, lo sé, es una noción un tanto pasada de moda, si bien hace no mucho tiempo nadie la tomaba en cuenta. En un gran ensayo, *The Idea of the Humanities*,[1] Ronald S. Crane trazó admirablemente la historia del término en sus diversas aplicaciones, lo que elimina la necesidad de que yo trate el tema con detalle. Para el mundo antiguo *humanitas* significaba en general cualquier cosa que distinguiera al hombre de la bestia, así que la noción llegó a identificarse con lo que podríamos llamar valores civilizados. Como nadie dudaba que estos valores hubieran sido construidos y establecidos por la cultura clásica, se esperaba que las humanidades mantuvieran viva la memoria de esta cultura.

Pienso que entre los argumentos que han minado esta convicción, algunos son válidos y otros no. Ciertamente la identificación de nuestra civilización con la civilización por antonomasia es susceptible del cargo que ahora se llama etnocentrismo, y acaso también de elitismo. Espero haber demostrado con mis primeras palabras que sería imposible aislar a nuestra cultura de las otras, pero también creo que esta interrelación puede apreciarse mejor desde un punto de vista privilegiado. Escogí el aquí y ahora porque desde aquí y ahora miramos el pasado. Si perdemos nuestra memoria perdemos la dimensión que da profundidad y substancia a nuestra cultura.

Hay una fábula de James Thurber sobre una foca tan obstinada que siempre que oía hablar del Gran Sello de los Estados Unidos, se sentía

* Parte de una serie de alocuciones pronunciadas dentro del Programa Bicentenario, "Unidad y diversidad: la vida del espíritu", en la Academia Estadounidense de Artes y Ciencias (mayo de 1981). Los comentaristas fueron: Meyer Abrams, profesor de inglés de la generación de 1916, Cornell University; Frank Manuel, profesor universitario de historia, Brandeis University; David Pingree, profesor de historia de las matemáticas, Brown University; y Seymour Slive, profesor Gleason de bellas artes y director del Museo de Arte William Hayes Fogg, Harvard University.

[1] Chicago, 1967.

aludida.* Yo soy un poco menos vanidoso, por lo que sólo puedo suponer que la elección de la Academia recayó en mí debido a mi relación de siempre con un centro bien conocido de estudios humanísticos, el Instituto Warburg, que ahora forma parte de la Universidad de Londres. Sobre la entrada a dicho instituto se lee, en caracteres griegos, la palabra que su fundador hizo grabar ahí, MNEMOSINA, la Memoria, madre de las musas.

En tiempos de Aby Warburg la interpretación tradicional de las humanidades ya era objeto de ataques; por esta razón quiso volver a examinar la cuestión de qué recordaba nuestra cultura del mundo antiguo.[2] Con seguridad no sólo valores civilizados, sino también impulsos más obscuros que ponían en peligro el predominio de la razón. Es lamentable que su insistente pregunta *Was bedeutet das Nachleben der Antike?* (¿cuál es la importancia de la herencia clásica?) fuera traducida como tradición clásica cuando el instituto se trasladó a inglaterra; pero, después de todo, las investigaciones y publicaciones del instituto refutan toda interpretación demasiado estrecha de esa engañosa fórmula. Lo distintivo de su obra, creo yo, no es un método particular de investigación, sino la conciencia de la unidad de la civilización; la determinación de no arredrarse ante lo que Warburg denominaba guardias fronterizas de las llamadas disciplinas. Como historiador del arte, llegó por medio del estudio de un ciclo de frescos del Quattrocento a la historia de la astrología árabe, y Fritz Saxl, su sucesor, al de los manuscritos científicos medievales. La investigación sobre *The Architectural Principles in the Age of Humanism*[3] llevó a Rudolf Wittkower a la teoría renacentista de la música; su interés en Giordano Bruno movió a Frances Yates a escribir su *Art of Memory*;[4] el tema de *European Clocks an Watches in the Near East* hizo a Otto Kurz descubrir un fascinante capítulo de la diplomacia Este-Oeste;[5] y D. P. Walker llegó a escribir su libro acerca de *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*[6] por haber realizado una obra sobre el platonismo renacentista. Sé que los colegas que amablemente aceptaron mi invitación a participar en este debate han descubierto que no pueden confinarse a los límites convencionales de los departamentos académicos y, al mismo tiempo, reforzar y cultivar nuestra memoria cultural.

Confieso que desearía ver una plena conciencia de esta memoria cultural cuando contemplo los poderosos movimientos intelectuales que ofrecen explicar el funcionamiento de la cultura en función de mecanismos económicos o psicológicos. Varias de estas tendencias antihistóricas se han inspirado en la lingüística y su cambio de interés de los estudios diacrónicos a los sincrónicos. Los innegables frutos que rindió este desplazamiento del acento produjeron en algunos de nuestros colegas la esperanza de que pronto podríamos desechar el estudio de hechos particulares, como los que mencioné al principio, y abrazar una ciencia del hombre nueva y omnímoda. Definitivamente me faltan los conocimientos y el tiempo para entrar en este momento en una polémica, pero al menos tengo que

* Juego de palabras: en inglés: *seal* quiere decir "sello" y "foca". [T.]
[2] *Véase también* mi ensayo acerca de Warburg, *infra*.
[3] Londres, 1949.
[4] Londres, 1966.
[5] Londres, 1975.
[6] Londres, 1958.

fundamentar esta observación. Una cita de *The Savage Mind*, libro de Claude Lévi-Strauss, puede servir: "... no bastaría reabsorber las humanidades particulares en una general. La primera empresa abre el camino a otras... que incumben a las ciencias exactas naturales: la reintegración de la cultura a la naturaleza y finalmente de la vida al todo de sus condiciones fisicoquímicas".[7]

Me gustaría sugerir, como segundo punto para nuestro análisis, que si nos rendimos por completo ante esta presión podríamos contribuir a lo que propongo llamemos deshumanización de las humanidades. No es que sea difícil explicar esta presión. La memoria que nuestra cultura preserva del pasado es deprimente por lo fragmentario, distorsionado e incoherente de la supervivencia fortuita de las pruebas; hay tan poco de lo que podamos estar seguros, tanto que quisiéramos saber y nunca sabremos. No es de extrañarse que a menudo los sueños y los mitos tomen el mando si los hechos son tan escurridizos; en otras palabras, no debe asombrarnos que para el ojo crítico mucho de las humanidades parezca subjetividad sin freno y que se haya iniciado una búsqueda de criterios más objetivos. Podrían llenarse bibliotecas enteras con libros y artículos que traten este problema. No pretendo haber leído siquiera una fracción de los mejores; de cualquier modo, mi hora terminaría antes de que yo enumerase los títulos. En consecuencia, tengo que pedir perdón por continuar como empecé, eligiendo un punto de vista egocéntrico. Sólo puedo hablar de mi experiencia personal, por limitada que sea, de los 50 años que he mirado el paisaje, aun a riesgo de repetir lo que dije en otra parte.

Al principio de mi vida no necesitaba ver para creer. De niño, en Viena, me atrajeron a la historia del arte autores como Max Dvořák, quienes me convencieron de que el arte del pasado ofrecía un acceso inmediato y excitante al espíritu de épocas idas. Cuando empecé mis estudios, hacia 1930, los movimientos anticlásicos del arte contemporáneo habían dirigido la atención hacia periodos hasta entonces desdeñados, en especial la antigüedad tardía y el manierismo del siglo XVI, que ofrecían infinitas oportunidades de investigación fresca. Ocurrió que una de las primeras tareas de mi maestro Julius von Schlosser me puso frente a una escultura en marfil atribuida a la Edad de las Tinieblas. Realmente me pareció tenebrosa. Después de leer las hipótesis rivales sobre el desarrollo estilístico de los siglos VII y VIII, admiré el ingenio y erudición de mis mayores, que se habían convencido de saber qué tipo de arte venía de Alejandría, de Antioquía, de Bizancio, Roma o Armenia, pero me preocuparon sus criterios de prueba. Todavía recuerdo la tarde en que decidí sentarme a escribir en una hoja de papel los datos básicos de lo que llamamos manuscritos u otras obras del periodo con fecha segura. Probablemente se me escaparon algunos, pero de cualquier modo el papel mostraba tantas áreas en blanco, que me pregunté si lo que hacíamos no era más que un juego erudito de adivinanzas, sin premio para el ganador. En esa ocasión escapé sugiriendo que mi pequeña pieza no provenía de la Edad de las Tinieblas, sino de un periodo algo posterior y mejor documentado,[8] pero decidí retirarme al terreno, más seguro, del manierismo del siglo XVI.

[7] *The Savage Mind*,1966, p. 247. [*El pensamiento salvaje*, en edición del FCE.]
[8] "Eine verkannte karolingische Pyxis im Wiener Kunsthistorischen Museum", *Jahrb. d. Kunsthist.*

Al elegir como tema a Giulio Romano,[9] el famoso alumno de Rafael, me enfrenté a una perplejidad similar. No hay un solo documento que nos diga lo que hacía este joven de menos de 20 años en el atareado taller de Rafael, pero esto no pareció impedir a famosas autoridades declarar exactamente cuál figura o grupo en la obra de su maestro en realidad fue pintada por él y cuál por otros asistentes, también identificados. Nunca me recuperé de esta segunda crisis de confianza. Supongo que no habría tenido talento para el juego de atribuir, mas también carecía de entusiasmo para una actividad en la cual a menudo hay que compensar lo que falta de pruebas con seguridad en uno mismo; pero mi sondeo no terminó ahí. La investigación me llevó a los bien provistos archivos de Mantua y, aunque no hice ningún descubrimiento espectacular, me enteré de lo que siempre debí haber sabido: que no pueblan al pasado abstracciones, sino hombres y mujeres. Me pareció difícil atribuirles a todos el predicamento espiritual que Dvořák y otros habían visto expresado en el estilo del manierismo, por lo que le busqué otras explicaciones, incluidas las exigencias y expectativas del principesco mecenas de Giulio, Federico Gonzaga, caprichoso amante del placer, de quien sabemos bastante por los documentos. Desde entonces he mirado con reservas el colectivismo.

Temo que esta relación de mi odisea intelectual amenace con parecerse un poco al *Cándido* de Voltaire; debo confesar que ni siquiera cuando me translادé al Instituto Warburg encontré el mejor de los mundos posibles. Me atrajo mucho el novedoso juego de la iconología, el casar textos con imágenes, pero, aunque lo disfruté mucho, el ámbito que ofrece al subjetivismo desenfrenado, descubrí también, pone en peligro nuestro contacto con las realidades históricas.

Por lo tanto, no sorprenderá a ustedes mi confesión de que siempre me he sentido algo incómodo como humanista. Estaba consciente, como todos lo hemos estado, de los grandes pasos que mientras tanto dieron las ciencias, y sobre todo sus normas de objetividad. Ernst Kris[10] me inició pronto en el tipo de pregunta que un psicólogo podría hacer a la historia del arte cuando me invitó a participar en una investigación sobre la historia de la caricatura. Quería probar la hipótesis de que el retrato caricaturesco sólo pudo surgir en Europa cuando fueron contenidos los temores inconscientes a la magia de la imagen. Sea que tal hipótesis pueda probarse o no, fue el tipo de pregunta lo que me abrió nuevos horizontes.

El aspecto de la psicología que naturalmente consideré de importancia inmediata para mi campo de estudio fue la psicología de la percepción visual. No porque se le pasara por alto en nuestros estudios; por el contrario, tanto críticos como historiadores con frecuencia mencionaban los modos de ver, los modos de percibir, mas me pareció conveniente consultar libros y artículos recientes para saber si todavía se aceptaban las presuposiciones tradicionales. Me encontré con que no, y aunque no esperaba dominar los métodos y resultados de una ciencia variada y floreciente, con razón o sin ella me sentí capaz de usar lo que había aprendido para hacer una pregunta histórica, la pregunta de por qué el arte (debí

Sammlungen in Wien, N. F. 7, 1-14, 1933.

[9] "Zum Werke Giulio Romanos", *Jahrb. d. Kunsthist. Sammlungen in Wien*, N. F. 8 y 9, 1934 y 1935.

[10] *Véase* mi artículo sobre Kris, *infra*.

haber dicho: la representación naturalista) tenía una historia; en otras palabras, por qué lo que hallamos en ciertos periodos de la historia del arte, como el de la antigua Grecia o el Renacimiento, semeja un proceso de aprendizaje y siempre se le ha descrito así. En *Art and Illusion* (1960) propuse que, cuando se espera que la función social de las imágenes sirva al ilusionismo (refirámonos a lo que nos refiramos con este resbaladizo término), este objetivo sólo puede alcanzarse mediante prueba y error, con la lenta y sistemática modificación de las imágenes esquemáticas, hasta que correspondan con el motivo que se quiere representen. En otro libro, el *The Sense of Order* (1979), sugerí que la necesidad de un desarrollo paso a paso también es propia del campo de las artes decorativas, por más que se arraiguen en el subsuelo de las necesidades psicológicas y biológicas.

No teman ustedes que ahora pase yo a exponer con detalle mis hipótesis. Sólo quiero recomendar aquí a mis hijos espirituales como agentes de la ley; pues una de las muchas cosas que he aprendido de los escritos de Karl Popper es la posibilidad de expresar toda hipótesis científica en forma de exclusión, como "no puede haber movimiento que supere la velocidad de la luz" o "no puede haber *perpetuum mobile*". El valor de esta formulación inversa de las llamadas leyes naturales reside, como es fácil ver, en que un caso comprobado de contravención elimina la hipotética ley. Este riesgo es lo que hace apasionante a la ciencia.

De igual modo, si ustedes me demuestran que Frans Hals fue discípulo de Cimabue, tendré que abandonar mi teoría; pero espero que podamos llegar un poco más lejos. Por ejemplo, si tengo razón en que la representación correcta del cuerpo humano no puede aprenderse de la noche a la mañana, nos cuidaremos de no explicar la ausencia de tal naturalismo como acto de libre albedrío, ni, como pretende el argot, manifestación de espiritualidad. La libertad de elección que permite a un artista del siglo XX reproducir o rechazar las apariencias en interés de su necesidad expresiva no siempre estuvo al alcance de los maestros del pasado. Por lo tanto, ahora la psicología de la producción de imágenes podría apuntalar mis tempranas dudas sobre la interpretación expresionista del estilo.

Pero el tercer punto al que deseo llegar aquí es que tal importación de la ciencia, en otras palabras, la busca de hallazgos objetivos, sólo puede ayudar al humanista en cierta medida. Es capaz y debe limitar el campo de lo puramente subjetivo, pero no puede ni debe eliminar la subjetividad como tal, pues dicha eliminación equivaldría a la deshumanización de las humanidades que ya mencioné. Creo que esta deshumanización no es deseable ni posible, ya que después de todo las humanidades se ocupan de seres humanos. No es que yo atribuya mucha importancia a tales argumentos etimológicos; aun sin ellos, es claro que trabajamos con productos de hombres hechos para hombres (siempre incluidas las mujeres). Existen para provocar, de un modo u otro, alguna reacción humana: placer, temor, instrucción, comprensión, admiración, veneración, por nombrar unas cuantas. Toda reacción semejante, por general que sea, en mi interpretación no es un hecho objetivo, sino subjetivo; es un tipo de experiencia al que tenemos acceso privilegiado porque también somos humanos.

Está de moda rechazar por ingenuo todo recurso a la naturaleza humana, en particular si está basado en la introspección; pero, aunque las reacciones puedan

diferir mucho, si el sentido de la vista no perteneciera a la naturaleza humana, las artes visuales no se habrían desarrollado, y si no pudiéramos oír no habría música. Es discutible si un ciego de nacimiento podría convertirse en historiador del arte o un sordo de nacimiento en musicólogo; en todo caso, con seguridad tal fenómeno sería tan extraño como una buena guía culinaria compilada por computadoras. Éstas pueden analizar los ingredientes de los alimentos y comprobar la aplicación de recetas; no obstante, ¿cómo pueden juzgar las innovaciones creativas?

En realidad hay una revista llamada *Computers and the Humanities*, de la que tomé un artículo titulado "Hacia una diferenciación sintáctica del estilo de época en el teatro moderno: variabilidad significativa observada entre 21 obras en lengua inglesa".[11] Vi con alivio que la autora, Rosanna Potter, empieza con una *advertencia* que apoya mi posición:

> Aun después de que los estadísticos realizan sus trucos de magia y nos dicen cuáles variables diferencian mejor entre obras, cuáles variables correlacionan más alto, cuáles más bajo y cuáles son más confiables, falta por hacer la crítica literaria en el sentido más estricto. Ésta puede correr menos peligro de caer en falacias impresionistas, pero en todo caso ha de estar todavía firmemente arraigada en nuestra sensibilidad de buenos lectores.

Gracias a Dios por esto; los buenos lectores todavía no están de sobra.

Pero, si sostengo que la reacción subjetiva debe estar y permanecer en el centro de la empresa humanista, ¿por qué también apoyo la búsqueda de criterios objetivos, incluidos, si tiene que ser, los establecidos por computadoras? Claro, la respuesta es que la subjetividad no quiere decir que todo sea aceptable, que somos totalmente libres de sentir o soñar según nos impulse el espíritu. Buscamos la reacción correcta; si bien esta noción está cargada de dificultades, mi tarea será justificarla. Espero haber dado el primer paso al señalar las restricciones que ponen límites a nuestra imaginación. Así como la ciencia puede eliminar una explicación errónea, una hipótesis falsa, el humanista disciplinado puede desechar una lectura falsa, un equívoco. Sus bien entrenados policías pueden advertir amablemente al incauto de las resbaladizas pendientes del emocionalismo inmoderado y sugerir un uso más cuidadoso y satisfactorio de lo que me gustaría llamar imaginación controlada. Éste es el punto al que pretendí llegar en la conclusión del capítulo final de *Art and Illusion*, pero no estoy seguro de cuántos lectores lo comprendieron. En él, en una nota, me referí al ensayo de T. S. Eliot sobre "Las fronteras de la crítica", mas, ya que no cité el pasaje de marras, aquí enmiendo la omisión:

> Tal vez haya muchas cosas que saber sobre este o aquel poema, muchos datos que los eruditos pueden enseñarme y que me ayudarían a evitar determinadas incomprensiones; pero, creo yo, una interpretación válida al mismo tiempo debe ser una interpretación de mis propios sentimientos cuando lo leo.[12]

[11] *Computers and the Humanities*, 14 de noviembre de 1980, pp. 187-196.
[12] *On Poetry and Poets*, Londres, 1957, p. 114.

Su formulación me ayuda a llevar la atención de nuevo a la erudición, más que a la ciencia. Me parece que la fuerza y debilidad de la erudición está en que se ocupa de lo particular, no de lo general. De su fuerza deriva la posibilidad de comprobación, negada a las proposiciones generales de la ciencia (excepto las matemáticas), pero paga esta fuerza con el carácter aleatorio de sus pruebas, que ya mencioné. ¿Qué caso tiene demostrar algo que nadie quiere saber?

Con demostrar me refiero a la prueba concluyente que se aceptaría en una corte de justicia concienzuda o, si prefieren ustedes, en una ficción policiaca. Hay muchos tipos de estas pruebas: algunas que pueden necesitar apoyo mutuo y otras que ni el mayor escéptico rechazaría. A menudo se compara el trabajo de los estudiosos con la solución de rompecabezas; en tales problemas, bastante intrincados, la demostración de una correspondencia puede ser tan convincente que llegue a lo indiscutible. Los papirólogos pueden demostrar que dos fragmentos de un manuscrito rasgado no sólo encajan en forma, sino que las fibras corren en líneas continuas. Los medievalistas pueden hallar una hoja arrancada de un códice que no sólo completa el texto y el pliegue, sino que, puede comprobarse, dejó indicios de pigmento en la página opuesta. Hace poco experimentamos la fuerza de un argumento similar que demostró la falsedad de una conjetura estimada por estudiosos de ambos lados del Atlántico; me refiero al mapa de Vinlandia. Cuando se comprobó que el pergamino en el que estaba dibujando había pertenecido a un códice encuadernado y compartía con el resto de sus páginas una pauta de agujeros producidos por la carcoma, la validez del supuesto documento se desplomó.

Pero, precisamente porque tales correspondencias son la excepción, más que la regla, es notorio que el estudioso debe adelantarse a sus pruebas en la tarea de hallar sentido en los restos del pasado, sean arqueológicos, históricos o textuales. Por lo tanto, fui injusto al negarme a jugar a las adivinanzas con el arte de la Edad de las Tinieblas, pues en ocasiones tales juegos han causado el progreso al descubrir nuevas correspondencias. Es cuestión de temperamento, más que de método, cuánta latitud se tolera en la reconstrucción del pasado. Como el restaurador paciente, el estudioso empieza con los datos básicos que ya mencioné y espero haber definido, y trata de llenar cuidadosamente las áreas en blanco mediante conjeturas y suposiciones; en otras palabras, mediante la imaginación controlada. La ciencia le es útil para determinar las pequeñas áreas de relativa certidumbre, por medio del carbono 14, la dendrología y cualquier otra magia que pueda aparecer. Es correcto que dé por sentados otros hechos científicos sin tener que especificarlos; si encuentra residuos calcinados, no está obligado a señalar que no pudo haber fuego sin oxígeno, o que el material debió ser combustible. Pero, aunque estas interpretaciones de sus pruebas no requieren comentario, la libertad que puede y debe otorgar a su imaginación, creo yo, merece que la examinemos un poco más, pues yo sostendría que sin libertad no podemos continuar nuestros estudios en humanidades. Incluso al leer pruebas tenemos que movilizar nuestra mente. En *Art and Illusion* hablé, en este contexto, de la "parte del espectador", sin la cual las pinturas no serían más que áreas planas cubiertas de pigmento. Ahora, si nos referimos a declaraciones, hay algo llamado ceguera hacia las palabras, que demuestra una necesidad correspondiente en nuestra reacción ante los textos.

Permítanme partir de la base y leerles la narración histórica que encontré en el panfleto conmemorativo *A House for the American Academy of Arts and Sciences* (1979). "John Adams (Fig. 1) tenía en mente la primera casa de la Academia Estadounidense de Artes y Ciencias. Comunicó la idea al reverendo Samuel Cooper (Fig. 2) en 1779, durante una comida de la Corporación de Harvard en el Salón de Filosofía de la Universidad."

Sé que las personas difieren muchísimo en qué tanto visualizan lo que oyen. La introspección me sugiere alguna fugaz imagen de dos caballeros del siglo XVIII conversando durante la comida y teniendo como escenario (quizá muy erróneo) un salón con cuarterones. Si se presume que los hechos en sí están demostrados, por supuesto podría haber tantas ideas de la forma en que realmente sucedieron como personas que conozcan la información.

Puede pensarse que algunas querrán ser más detalladas, incluso hasta el punto de escribir un capítulo de una novela histórica. Con seguridad podrían complacerse en describir la escena, la colocación de los invitados y probablemente el menú, pero también deben respetar los hechos conocidos. Ahora bien, la lista de datos que han de limitar el vuelo de su imaginación no se agota en los que menciona el pasaje que leí. Si van a escribir ficción histórica tolerable, también deben evitar lo que se llama anacronismo. No deben hacer a los comensales brindar con champaña por la nueva Academia si, como creo, el prestigio ceremonial de la bebida apenas data del siglo XIX. Quizá ustedes lo consideren un ejemplo excéntrico, pero creo que las reconstrucciones imaginativas de acontecimientos pasados en el escenario, la pantalla o las novelas, difieren sólo en grado de aquellas con las que trabaja el erudito. No puede haber escapado a la atención de ustedes que, al otorgar un ámbito de libertad a la imaginación subjetiva, admito la posibilidad de cierta pluralidad de interpretaciones. Mientras observen las reglas y no contradigan lo conocido en nada, puede haber dos o más lecturas imaginativas de una situación o trabajo cualquiera, por ejemplo en la escritura de biografías. Espero no ofender a nadie si aplico este término de "libertad" a lo que se llama psicobiografía. Nuestras pruebas respecto a los conflictos inconscientes de hombres y mujeres muertos desde hace mucho tiempo me parecen tan escasas que, en justicia, lo más que podemos esperar de tales libros son reconstrucciones que tengan sentido en función de lo que consideramos posible. Tal vez John Adams fundó esta Academia impulsado por un deseo inconsciente de compañía debido a un trauma de su primera infancia. No podemos saberlo, así que sólo concedemos esta clase de libertad a autores, como decimos, en verdad empapados de la época. Por intensamente ocupada que se halle la imaginación de un humanista genuino, de inmediato detectará y rechazará lo que le parezca nota falsa. "De seguro", dirá, "la vajilla de plata está fuera de lugar en 1779", o "John Adams no pudo haber empleado esa palabra".

¿De dónde proviene esta convicción? De un largo e intenso trato con los monumentos y documentos de la época, por supuesto. Nada substituye esta inmersión en el pasado; pude haberme referido con cierto desprecio a los expertos en arte, pero admito sin reservas que son capaces de reaccionar como instrumento sensible ante las falsificaciones que pretenden pasar por lo que no son. Incluso

esta seguridad negativa requiere familiaridad de primera mano con originales, no fotografías, así como los eruditos sólo pueden nutrir su imaginación constructiva con fuentes originales, no relatos de segunda mano. Naturalmente, las leen no en traducción, sino en su idioma original.

Los distinguidos colegas que me honraron aceptando la invitación a comentar mis temas, lo sé con certeza, no querrán discutir esta necesidad, mas podría ser bueno que de este lugar saliera un llamado contra la complaciente creencia de que las humanidades pueden aprenderse en traducciones.

En el pasado no muy remoto un humanista era una persona que conocía las lenguas clásicas. No afirmo que necesariamente sean la única vía de acceso a nuestros asuntos pero, dado que no solamente los romanos escribieron en latín, sino también Dante y Erasmo, Milton y Newton, es muy probable que el fallecimiento del latín acarree una pérdida grave de memoria cultural.

De cualquier modo, la necesidad de aprender idiomas no se limita a la utilidad de leer textos originales. No puedo saber cómo funciona mi propia lengua si no he tenido que vérmelas con otra. Tal vez lo que se ha llamado con propiedad analfabetismo monóglota sea perjudicial para los científicos, pero en las humanidades no puede tener sitio; pues aprender un idioma es paradigma, modelo de todo esfuerzo por comprender lo que significa un texto, un poema, una pieza musical o un ritual. Nos da la primera noción de las variedades de la experiencia humana al apartarnos de la ingenua creencia de que la realidad es divisible en clases y categorías naturales a las que sólo necesitamos poner nombre, nombre que podemos buscar en un diccionario si por casualidad no lo conocemos.

El lenguaje es lo que impone categorías a nuestro flujo de experiencia, pero no podría funcionar como herramienta versátil de comunicación si los universales con los que opera no fuesen algo borrosos en los bordes y bastante flexibles para servir como metáforas. Una vez más, no necesitamos ver más allá del programa impreso de esta reunión. Originalmente se pretendió que las artes del título de esta academia fueran las llamadas artes prácticas, como (leo) "agricultura, medicina, bombas de incendios, fabricación de acero". Supongo que, en el título de nuestra asamblea, la unión de las artes con las humanidades cambia el sentido hacia las artes en la acepción moderna de pintura, poesía y música.

Pocas de las palabras empleadas en nuestros títulos sobrevivirían a la traducción. *The Life of the Mind* es inmediatamente inteligible en inglés, mas por desgracia no existe categoría correspondiente en mi nativo alemán;* hay que escoger entre *spirit* (espíritu) e *intellect* (intelecto), y ninguno equivale al original. Y, ¿qué hacer con "*focus*" (foco)? Por supuesto, la palabra significa fuego, y la metáfora se deriva del espejo ustorio empleado en las cámaras fotográficas para enfocar un motivo. Como no hay tal metáfora en alemán, habría que buscar y probar palabras que signifiquen mirada, ojos o campo visual *(Blickfeld)*; tal vez sea un mal menor, pero no deja de ser un mal.

Me gustaría sugerir, como cuarto punto de nuestro análisis, que el humanista puede aprender al menos dos lecciones de las cotidianas frustraciones y ocasionales triunfos del traductor. La primera: es muy posible, y aun frecuente,

* Ni en español. [T.]

que entendamos una expresión y no seamos capaces de enunciarla. Sabemos perfectamente lo que un francés quiere decir con *esprit*, pero no podemos verter este sentido a nuestra lengua. La segunda lección se desprende de la primera; confirma, en mi opinión, la importancia de que pongamos confines a nuestra interpretación. Lo que atormenta pero ayuda al traductor es saber bastante bien lo que una palabra no significa, y que la verdadera interpretación ha de buscarse entre los límites de estas negaciones.

Aceptado lo anterior, bien puede ser el caso de que las humanidades en ocasiones hayan intentado lo imposible al tratar de expresar en palabras lo que no puede enunciarse. Aquí, me parece, está la tenue frontera entre el humanista y el crítico. Para bien o para mal, la misión del crítico es describir sus reacciones. El humanista no tiene esa obligación. Puede usar el lenguaje, como sugerí, para eliminar incomprensiones, para reducir la tarea de la imaginación controlada, y si tiene suerte puede encontrarse con que al apretar así la red llevó a sus lectores a una mejor comprensión de su objeto, sea un texto religioso o filosófico, un poema, una imagen o una pieza musical. En este balance de optimismo y resignación el humanista no difiere del científico, quien también sabe que no existe una explicación suprema, pero cree (más de acuerdo con Popper que con Kuhn) poder progresar sugiriendo mejores soluciones.[13] Dudar que pueden hacerse y que se han hecho progresos en las humanidades, significaría olvidar logros como el desciframiento de los jeroglifos o de la escritura cuneiforme, pero ningún estudioso de esos textos afirmaría que no falta nada por interpretar, que sabemos con exactitud cómo entendía un egipcio las diversas oraciones y sortilegios que hacía grabar en su tumba.

Pero si ustedes aceptan que hay una diferencia entre enunciar y comprender, tienen derecho a preguntar qué criterios, aparte de los negativos, puede haber para el entendimiento. Temo que sean y deban seguir siendo subjetivos; no obstante, son reales.

La mejor ilustración que se me ocurre no proviene del taller del humanista, sino del de los artistas de la interpretación, sean músicos o actores. Si merecen lo que ganan, sabrán que su primera obligación es respetar el texto, las palabras o notas escritas; dentro de límites tan estrictos, se les impone la tarea de movilizar su imaginación de modo que su interpretación ilumine cada renglón o cada compás, mediante la inflexión correcta, el matiz apropiado, el *tempo* y el acento correctos. Puesto que mañana tendremos el privilegio de escuchar aquí a Rudolf Serkin, no necesito explayarme sobre mi convicción de que una gran ejecución puede ser a la vez objetiva y subjetiva. ¿Quién puede negar que hay interpretaciones supremas y menos buenas, irremediables e inspiradas, incluso dentro de los límites del texto prescrito? De esto se desprende que en la comprensión hay libertad, mas no libertinaje. Puede haber diferentes ejecuciones de igual validez, pero es ciertamente demostrable que muchas más son falsas.

Mas, según mi parecer, la comprensión de la cual estoy hablando no puede compararse con un encuentro de mentes. Lo que el actor, el músico o el humanista

[13] En un análisis posterior, Thomas Kuhn comentó que también reconoce la posibilidad de progreso científico.

trata de entender no es lo que Shakespeare o Beethoven pensaban en el momento de escribir –eso no podemos saberlo y ciertamente no podríamos enunciarlo; pretenden comprender la obra o la sonata.

Pero, ¿no se aplica lo mismo a los lectores, aunque en un nivel muy inferior? Cuando sólo escuchamos notas o ruidos decimos con razón que no entendemos la pieza. Queremos decir, me parece, que no podemos formar expectativas ni, por lo tanto, experimentar sorpresas o desilusiones. Comprender, por ejemplo, el minueto y trío de una sinfonía de Haydn significa que estamos conscientes del contraste entre las dos secciones y de su realce mutuo. Disfrutamos el esperado cambio del minueto, más robusto, al aire del trío, más relajado y bailable, y nos encanta más cuando vamos entendiendo que de nuevo el compositor inventó una variación fresca y satisfactoria de esta sencilla forma, cosa que Haydn debió haber hecho unas 300 veces en su obra. En esto, entender significa al mismo tiempo apreciar su ingenio y originalidad y, a la inversa, notar que otros compositores, usando la misma convención, no lograron aprovecharla al máximo; Haydn inspiró a Beethoven, su alumno, para que desarrollara estos contrastes de manera nueva y personal.

Claro, esta creatividad engendrada es la más alta forma de comprensión, pero también depende de que el compositor capte la potencialidad de la forma. La forma es lo que engendra la emoción, no la emoción lo que se vuelve forma.

Creo que este ejemplo ilustra lo que Donald Hirsch dice con elocuencia en su libro *Validity in Interpretation*[14] al subrayar la importancia del género en el proceso de interpretación y comprensión. El género, o en general cualquier tradición, exige lo que podría llamarse participación imaginativa. Por decirlo así, tenemos que "hallarle el chiste", como si fuera un juego, antes de captar su espíritu.

El miembro de una cultura o subcultura se inicia en estas tradiciones a edad temprana y hace eco a sus manifestaciones sin esfuerzo consciente. Para el humanista, que se ocupa de épocas o lugares distantes, representan un desafío; pero nunca he tenido mucha paciencia con la afirmación de que el reto es insuperable y que estamos encerrados para siempre en nuestra lengua y perspectiva propias. Esta afirmación descansa en la suposición falsa de que entender es cuestión de todo o nada. Algunas religiones, costumbres o estilos extraños pueden exigir mucho a nuestro entendimiento, pero en esto, como en todo, lo que cuenta es el primer paso. Aun sabiendo que nunca será capaz de reaccionar cabalmente, el humanista recibirá con los brazos abiertos la oportunidad de trascender sus limitaciones y ampliar su comprensión imaginativa. Si tiene suerte, incluso logrará sacar a sus estudiantes de su pequeño yo y su pequeño mundo, y convencerlos de que nuestro espíritu en realidad puede extenderse. ¿Qué puede ser más relevante que esta lección?

Creo que el papel que atribuyo aquí a las facultades mentales de la memoria y la imaginación me permite retornar, en conclusión, a uno de los problemas centrales de las humanidades: la elección de tema. El científico experimenta y observa a fin de demostrar una hipótesis que se ha vuelto problema para él y, *mutatis mutandis*, también el humanista reúne las pruebas relevantes para una

[14] New Haven, 1967.

teoría general que desee establecer; mas, cuando sigue su interés legítimo en cuanto a particulares, le falta esa guía. Puede ser capaz de probar que dos cascos alguna vez pertenecieron a la misma olla, pero si la olla no es rara ni hermosa puede encontrarse con una terrible reacción: "¿Y qué?" Esta reacción, que a veces ha cuestionado incluso nuestro derecho a existir, no habría ganado terreno, ni siquiera temporalmente, si las humanidades no hubieran tratado de emular a las ciencias en su indiferencia ante la cuestión de los valores. El olvido y hasta negación de los valores me parece el mayor peligro de la tendencia hacia la deshumanización de las humanidades que mencioné.

Por lo tanto, mi punto final debe ser que si las humanidades han de justificar su existencia, deben continuar ocupándose de los valores. Este interés, sobre todo, es lo que las distingue de las ciencias que incluyen a la especie humana en su esfera, sea la anatomía, la fisiología, la psicología o, tal vez, la antropología. Estas ciencias, si veo el asunto correctamente, se preocupan por las leyes generales de la vida orgánica o mental. Si las humanidades han de seguir siendo fieles a su misión, deben decirnos más. Les pedimos que nos muestren lo que puede ser el hombre.

Después de todo, es natural en el hombre buscar los límites de la capacidad humana. Si este deseo no fuera tan universal, no habría tan extremo interés en el deporte, las marcas mundiales y otros logros excepcionales. No sé cuántos en esta sala han presenciado una actuación de acróbatas chinos. Para mí fue como una revelación. No sabía que los seres humanos pudieran desafiar las leyes de la física hasta ese punto y alcanzar lo que parece un estado de ingravidez sin dar la menor muestra de esfuerzo. Nosotros, criaturas atadas a la tierra, no podemos seguirlos; de aquí nuestra sensación de asombro.

Ciertamente, los grandes triunfos del arte y la ciencia están en un orden superior al de la acrobacia, pero al ilustrar así la extensión de las capacidades humanas quiero sugerir que deberíamos devolver a las humanidades el sentido del asombro, de la admiración y también del horror; en otras palabras, un sentido de los valores. La posición de no compromiso, la actitud de *nil admirari* que con demasiada frecuencia se adopta en nombre del desinterés científico, me parece, perturba el balance entre objetividad y subjetividad que considero esencial.

El lenguaje común todavía usa dos viejos términos para designar impresionantes desviaciones de la norma humana: el término "genio" para lo positivo, y "monstruo" para lo negativo. Quizá las humanidades tradicionales se concentraron demasiado en estos tipos, a expensas de la humanidad común. Ciertamente los monstruos, los tiranos y conquistadores tenían mucha importancia en nuestros libros de historia, que tan poco nos decían de sus víctimas, los mortales ordinarios cuyas aldeas fueron quemadas y cuyas ciudades fueron saqueadas. Hemos de recibir con los brazos abiertos la reacción contra esta tendencia, aunque el historiador a menudo tenga que preguntar al antropólogo cómo llenar los vacíos manifiestos en nuestras pruebas; pero, respecto a los genios de la ciencia, la literatura, la pintura y la música, propongo que nunca se alejen de la enseñanza y el pensamiento del humanista. Cualquiera que sea su área de investigación, sólo ellos le dan la pauta al ofrecer recordatorios continuos de los milagrosos poderes del hombre. Como ustedes saben, David Hume dio un golpe mortal a la creencia en los milagros al argumentar con toda razón que, para demostrar que ocurren,

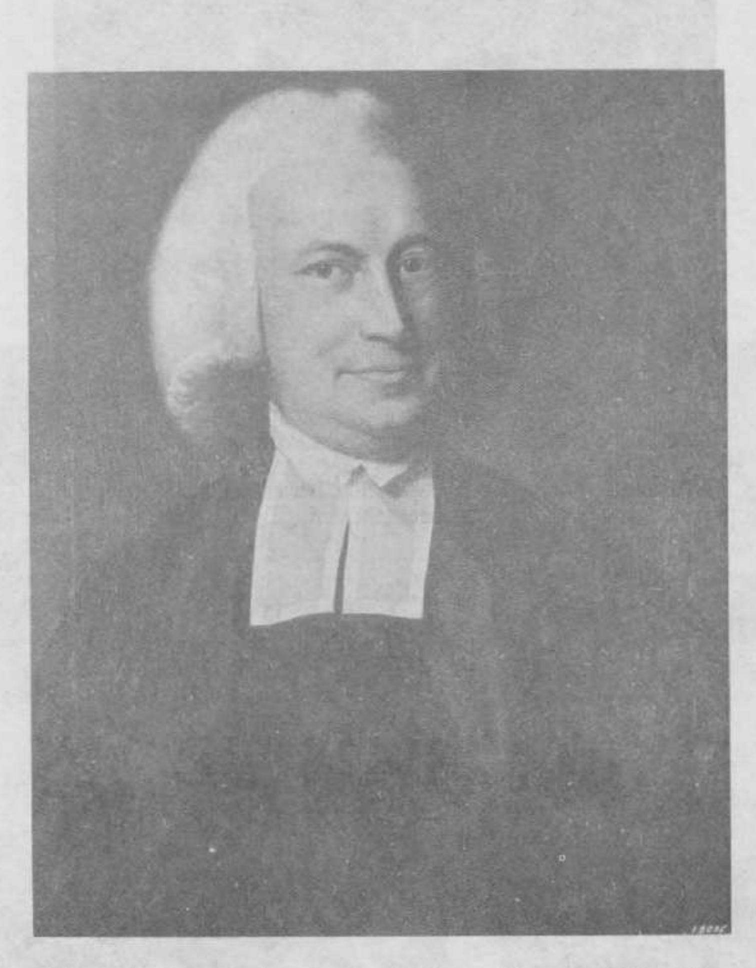
primero tendríamos que certificar la veracidad de nuestros informantes; pero los milagros realizados por los maestros todavía se hallan entre nosotros. No tenemos que creer en la palabra de nadie, pues hay maravillas a nuestro alcance: por ejemplo, el *Pergamino del dragón* (Fig. 5), en Boston; *El rapto de Europa*, de Tiziano, en el Gardner (Fig. 3); o el *Quos ego*, de Rubens, aquí en el Fogg (Fig. 4). Es cierto, precisamente porque son milagros siempre escaparán a nuestra comprensión plena, pero incluso tratar de entenderlos mejor es una experiencia satisfactoria, sea que nuestra admiración se vuelva hacia la pintura, la música, la poesía o el teatro. No debemos temer que el análisis mate la experiencia. ¿Cómo podría, puesto que aun Shakespeare ha sobrevivido a su miríada de comentaristas, y su magia no ha disminuido, sino aumentado?

Damas y caballeros, lo único que tengo en común con Shakespeare es que sé poco latín y menos griego. Aun así, con el permiso de ustedes, quiero terminar con un verso del famoso coro de *Antígona*, de Sófocles, en elogio del hombre. Hay muchas cosas, salmodian los ancianos, que son *deina*, tremendas, impresionantes, maravillosas, pero ninguna más *deinos* que el hombre:

Πολλὰ τὰ δεινὰ κοὐδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει.



1. John Singleton Copley: John Adams*, alrededor de 1783. Museum of Fine Arts, Boston*



2. *John Singleton Copley:* El reverendo Samuel Cooper, *1769. Ralph Waldo Emerson House, Concord, Mass.*



3. Tiziano: El rapto de Europa, *1562. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston*



4. Peter Paul Rubens: Quos ego *(Neptuno calmando la tempestad), alrededor de 1635. Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, Mass.*



5. Ch'en Jung: El pergamino de los "Nueve dragones" *(detalle), 1244. Museum of Fine Arts, Boston*



6. Gotthold Ephraim Lessing. *Pintura de Anton Graf. Lessinghaus, Wolfenbüttel.*

Gotthold Ephraim Lessing, crítico, autor, dramaturgo y decano de la tríada de "clásicos" alemanes -los otros son Goethe (1749-1832) y Schiller (1759-1805)-, hijo de un pastor protestante, nació en Kamenz, Sajonia, el 22 de enero de 1729. Luego de asistir a un famoso liceo clásico en Meissen, fue a la Universidad de Leipzig. De 1748 a 1767 trabajó en Berlín como escritor independiente, excepto durante el periodo de 1760 a 1765, cuando fue secretario de un general prusiano en Breslau. En 1767 fue invitado a Hamburgo, donde se fundaría un Teatro Nacional Alemán; la empresa se derrumbó pronto, pero los comentarios críticos de Lessing, publicados con el título de Hamburgische Dramaturgie, *se hicieron famosos. Desde 1770 hasta su muerte tuvo a su cargo la antigua biblioteca de Wolfenbüttel, cerca de Brunswick. Dominó sus últimos años el conflicto que suscitó al publicar una obra póstuma del orientalista hamburgués Reimarus, que negaba la verdad de los milagros relatados en la Biblia. Murió en Brunswick el 15 de febrero de 1781.*

II. LA DIVERSIDAD DE LAS ARTES *
EL LUGAR DEL "LAOCOONTE" EN LA VIDA Y OBRA DE G. E. LESSING (1729-1781) **

1. UN POLEMISTA NATO

CUANDO acepté el gran honor de que se me permitiera rendir homenaje a Gotthold Ephraim Lessing en esta serie de conferencias, aún no sabía que mi primera preocupación tendría que ser insistir en la distinción entre un espíritu maestro y un genio; pues Lessing hizo saber que, si alguien lo llamaba genio, le daría en cada mejilla una bofetada que parecerían cuatro.[1] Ustedes comprenderán que, en primer lugar, traté yo de apaciguar su irascible humor citando la famosa caracterización que hizo de sí mismo en el último número de *Hamburgische Dramaturgie*, del 19 de abril de 1768, cuando, a la edad de 39 años, Lessing evaluaba otra desilusión de su agitada existencia.

> No siento en mi interior ese manantial vivo que brota por fuerza propia, y por fuerza propia mana a raudales ricos, frescos y puros. Tengo que bombearlo fuera de mí mediante presión y tubos. Yo estaría muy pobre, muy frío, muy miope, si no hubiese aprendido, con toda modestia, a tomar prestados los tesoros ajenos, a calentarme en el hogar de otra gente, a fortalecer mis ojos con lentes artificiales. Así, siempre me ha mortificado y molestado leer u oír algo en detrimento de la crítica. Se ha dicho que sofoca el genio; yo me jacto en derivar de ella algo muy cercano al genio.[2]

Por supuesto, esta declaración ha de verse en su contexto. Durante los tres años de su relación con la nueva empresa de un Teatro Nacional Alemán, Lessing no había proporcionado a la compañía ni una sola obra nueva, como sin duda esperaban que hiciera quienes habían invitado al autor de *Miss Sarah Sampson* y *Minna von Barnhelm*.[3] En lugar de esto, había publicado un semanario crítico en

* "Conferencia sobre un espíritu maestro" dictada en la Academia Británica en mayo de 1956.

** Los lectores que no saben alemán sólo tienen acceso limitado a la obra de Lessing. En Everyman's Library existe una antología (compilada por W. A. Steel) que contiene *Laocoon*, *Nathan the Wise* y *Minna von Barnhelm*. También hay diversas traducciones del drama *Emilia Galotti*. Las notas mencionan versiones de otras obras en prosa aquí citadas. Una monografía reciente es *Lessing the Founder of Modern German Literature*, de H. B. Garland (Londres, 1962). Hay una bibliografía exhaustiva, *Lessing Bibliographie*, de Siegfried Seifer (Berlín y Weimar, 1973), que enlista publicaciones en todos los idiomas.

[1] F. Nicolai, *Anhang zu Schillers Musenalmanach für das Jahr 1797*; *cf.* B. Rosenthal, *Der Geniebegriff des Aufklärungszeitalters* (Germanische Studien, Heft 138), Berlín, 1933, pp. 97, 181.

[2] Gotthold Ephraim Lessing, *Sämtliche Schriften*, herausgegeben von Karl Lachmann. Dritte, auf's neue durchgesehene und vermehrte Auflage, besorgt durch Franz Muncker. Leipzig-Stuttgart, 1886-1924 (desde ahora la designaré L. M.), x, 209-210.

[3] J. G. Robertson, *Lessing's Dramatic Theory*, Cambridge, 1939, pp. 116 *ss.*

el que ilustraba al público sobre el verdadero significado de la *Poética* de Aristóteles; pero los amigos íntimos de Lessing siempre supieron que sólo se necesitaba esperar que hiciera una cosa para que hiciera otra, que consideraba más importante.[4] De hecho en esa coyuntura nada podía importar más que demostrar lo impropio de los mediocres productos que integraban el repertorio, al impedir al público que olvidara las pautas establecidas por los antepasados y ejemplificados por Shakespeare -el único ser humano al que Lessing concedía el título de genio.[5]

En la historia literaria alemana Lessing aparece en el papel del Moisés que sacó a su pueblo de la opresión francesa y lo guió hacia la tierra prometida del *Deutsche Klassik*, que no llegó a ver más que de lejos; el legislador que golpeó la roca con su vara, y he aquí que el agua brotó en abundancia. Mas el propio Lessing no creía en milagros. Sabía que, si el desierto literario alemán iba a florecer, habría que bombear mucha agua de alguna parte. Su disputa era con quienes veían en Francia la tradición vivificante. Ya en la decimoséptima *Literaturbrief*, de 1759, había defendido a Shakespeare contra Corneille.[6] Por supuesto, en esa época toda Europa veía en Inglaterra la tierra de la ilustración, la libertad y el sentimiento;[7] pero en Alemania, que todavía era casi un vacío literario, el efecto de las palabras de Lessing fue incalculable. De hecho, si la grandeza de un espíritu maestro pudiera medirse exclusivamente por su influencia, yo podría demostrar el valor de Lessing por experiencia propia, pues en los países germanoparlantes Shakespeare pertenece al universo intelectual llamado *Bildung*; el teatro clásico francés, no. A la mayor parte de nosotros se nos enseñó que las tragedias francesas son frías, artificiales, de interés sólo para los especialistas.

¡Cómo habría disfrutado Lessing combatiendo ese prejuicio! Pues, si hay una clave de su mente rica y compleja, es su persistente inconformismo. A todo lo largo de su vida actuó como el librepensador de una de sus primeras obras: "Si mis ideas se volvieran demasiado generales, yo sería el primero en abandonarlas por la opinión contraria... No creo que la verdad pueda ser común; así como no creo que pueda haber luz de día en todo el globo al mismo tiempo."[8]

Por supuesto, en la Alemania de Lessing oponerse al gusto francés era oponerse a la opinión mayoritaria, apoyada por todo el poder y autoridad de Federico el Grande. Una de las ironías de la historia es que su lucha hizo a Lessing, *malgré lui*, héroe de ese nacionalismo que a menudo repudió explícitamente. Al escribir a Gleim, que había publicado *Cantos de guerra prusianos... por un granadero* (1758), Lessing confesó que no deseaba ser elogiado como patriota fanático, "es decir, un patriota que me hiciera olvidar que debo ser ciudadano del mundo"; de hecho, a Lessing el amor a la patria le parecía "en el mejor de los casos una debilidad heroica".[9]

[4] De Nicolai a Ramler en 1765; *véase* Waldemar Oehlke, *Lessing und seine Zeit*, Munich, 1919, i, 246.

[5] F. Horn, citado en F. v. Biedermann, *Lessings Gespräche*, Berlín, 1924, p. 268.

[6] L. M. viii, 41.

[7] A. Aronson, *Lessing et les classiques français*, Montpellier, 1935, pp. 94-146.

[8] *Der Freygeist*, 4. Aufzug, 3. Auftritt, L. M. ii, 98.

[9] De Lessing a Gleim, 16 de diciembre de 1758 y 14 de febrero de 1759, L. M. xvii, 155-159; *Ernst*

Dijo: "Me avergonzaría de mí si hubiera cruzado mi mente la idea" de que ningún francés puede escribir una tragedia conmovedora. [10] Ninguna nación tenía superioridad intelectual sobre las demás. Si no habían logrado aún la tragedia perfecta, era sólo porque estaban convencidos de haber alcanzado ya la perfección; pues aquí reside el valor de la crítica a los ojos de Lessing. A quienes recomendaban paz y admiración mutua les recordaba que "únicamente los debates nutren el espíritu de investigación e impiden que el prejuicio y el prestigio se osifiquen y la mentira maquillada pase por verdad". [11]

Ya estaba listo para someterse a esa disciplina, al menos en teoría. "Sólo puedo pensar con la pluma en la mano", explicó una vez: "si al final mis ideas me satisfacen, rompo el papel; si no, lo envío a la imprenta". [12]

Tanto en tono como en intención, los escritos de Lessing son siempre un reto, parte de un diálogo dramático con un oponente real o imaginado. Nunca escribe con calma olímpica. Quiere provocar la discusión. En compañía de sus amigos, cuenta la historia, Lessing tomaba una opinión aceptada y afirmaba lo contrario con razones improvisadas sobre la marcha. [13] Cuando no debatía, apostaba o jugaba ajedrez. [14] De hecho su pasión por el ajedrez acarreó la más fructífera amistad de sus años formativos, su relación con Moses Mendelssohn, quien fue recomendado a Lessing como compañero en el ajedrez y se volvió compañero en la discusión filosófica. En su manejo del lenguaje durante la polémica, Lessing mostraba un espíritu maestro, en el sentido preciso del término en el que hablamos de un maestro del ajedrez. Creo y espero que hubiese perdonado a mis mejillas por esta afirmación.

Lessing gozaba esta maestría; el regocijo por el poder que le daba el lenguaje es inconfundible en cada renglón que escribió. Este amor al juego fue suyo desde el principio. No hay mayor misterio en la vida que el sello de la personalidad que da al tono de voz de un escritor su timbre peculiar. En el caso de Lessing, este tono se halla presente en la primera carta que tenemos de su puño y letra, escrita a la edad de 14 años, en la Navidad de 1743. Claro, es polémica. Critica a su hermana mayor por no escribirle.

Querida hermana:

Aunque te he escrito, no has contestado. Por lo tanto, me veo forzado a pensar que no puedes escribir, o que no quieres escribir. Estoy por sostener lo primero; sin embargo, también estoy dispuesto a creer lo segundo: no quieres escribir. Ambos son reprensibles. [15]

und Falk (traducido como *Masonic Dialogues*, 1927), ii. L. M. xiii, 356. A este respecto, *véase* F. Mehring, *Die Lessinglegende*, Berlín, 1906.

[10] *Hamburgische Dramaturgie*, 81, L. M. x, 127-128 (*véase* la traducción al inglés en E. C. Beasley y H. Zimmern, *Selected Prose Works*, Londres, 1908).

[11] *Wie die Alten den Tod gebildet*, L. M. xi, 3. traducción al inglés por E. C. Beasley y H. Zimmern, Nueva York, 1966.

[12] *Ueber eine zeitige Aufgabe*, L. M. xvi, 293-294.

[13] C. N. Naumann, citado por Oehlke, *op. cit.*, i, 236.

[14] Oehlke, *op. cit.*, i, 238; F. Horn en Biedermann, *op. cit.*, p. 273.

[15] L. M. xvii, 3.

¿No ven ustedes al colegial orgulloso y todavía un poco mojigato mover su alfil y atrapar a su pobre rival con un movimiento de tenazas? Siempre fue uno de sus recursos estilísticos favoritos. 15 años después escribe a Gleim: "¿Qué dices de las odas espirituales de Klopstock? Si tienes mala opinión de ellas, sospecharé de tu cristiandad; si tienes buena opinión de ellas, dudaré de tu gusto. ¿Qué prefieres?"[16]

A veces no es más que una palabra, un peón que el oponente ha adelantado sin cautela, lo que se vuelve centro de ataque, cambiando las cosas a favor de Lessing, como en el principio de la decimoséptima *Literaturbrief* que mencioné: "'Nadie', dicen los autores de la Bibliothek, 'negará que la escena alemana debe gran parte de sus progresos más importantes al profesor Gottsched.' Yo soy ese nadie. Lo niego categóricamente."[17]

O el primer movimiento de las *Cartas anticuarias* contra Klotz:

> Se dice que Herr Klotz me declaró culpable de un error imperdonable en su libro acerca de las lápidas antiguas. Al reseñar el libro, alguien consideró necesario subrayarlo. ¿Yo, un error? Es muy posible. Mas, ¿imperdonable? Yo lo sentiría mucho; no tanto por mí, que lo cometí, como por quienes no quieren perdonarlo.[18]

En los diálogos de sus obras, Lessing también se lanza sobre las palabras para impulsar el pensamiento y la acción. Los primeros versos de Nathan son de esta índole:

> Er ist es! Nathan! Gott sei ewig Dank,
> Dass Ihr doch endlich einmal wiederkommt.
>   Ja, Daja; Gott sei Dank! Doch warum endlich?
> Hab' ich denn eher widerkommen wollen?
> Und wiederkommen können?...
>
> [-¡Es él! ¡Nathan! Eternas gracias a Dios
> de que al fin regresas.
>   -Sí, Daja, ¡gracias a Dios! ¿Pero por qué al fin?
> ¿Quise haber regresado antes?
> ¿O pude?]

Uno de sus últimos oponentes, el pastor Goeze, hizo blanco especial de sus ataques los "métodos de controversia" de Lessing;[19] se quejaba de su *Theaterlogik*, de que usaba palabras e imágenes cuando sólo deberían contar los argumentos racionales. Lessing admitió que su estilo gustaba de regodearse en las metáforas y que el interés del dramaturgo en el diálogo puede haber reforzado esta tendencia natural. ¿Y qué? ¿Quién dice que nadie puede pensar clara y correctamente sin usar "las expresiones más literales, más comunes, más planas"?[20] Él demostraría que "cuando más jugaba con palabras, no jugaba con palabras vacías".[21]

[16] 21 de octubre de 1757, L. M. xvii, 125.
[17] L. M. viii, 41.
[18] L. M. x, 232.
[19] *Goezes Streitschriften gegen Lessing*, herausgegeben von Erich Schmidt, Stuttgart, 1893, p. 78.
[20] *2. Anti-Goeze*, L. M. xiii, 149.
[21] *8. Anti-Goeze*, L. M. xiii, 191.

De nuevo nos viene a la memoria, de *Nathan*, la deliciosa escena en la que el sultán Saladino y su hermana Sittah realmente juegan ajedrez sobre las tablas. Esa vez la atención del sultán no está en el juego; cuando se rinde, culpa al informe grupo de piezas "que no nos recuerdan nada, que no significan nada".[22]

A Lessing siempre le gustó jugar con piezas ricas en asociaciones, y no le importaba tomarlas prestadas, con toda modestia, de tesoros ajenos. En años recientes este hábito suyo se ha vuelto cada vez más un obstáculo para quienes desean evaluar y apreciar su espíritu maestro.[23] Entre más progresan las investigaciones, más comprendemos que Lessing "pensaba en citas";[24] pero el hecho es que no se interesaba en el conocimiento e ideas del pasado por sí mismos.[25] Repudió el título de estudioso casi con la misma vehemencia con la cual había rechazado el título de genio:

> No soy un erudito [escribió en sus notas sobre sí mismo], nunca tuve la intención de serlo y no me gustaría volverme uno, aunque pudiera suceder mientras sueño. Todo lo que intenté un poco fue ser capaz de usar un libro erudito cuando la necesidad lo reclamara.[26]

Cuando se le puso a cargo de una tesorería de erudición, Lessing concibió su deber con este espíritu. Los tesoros estaban para ser empleados. "Lo que se ha hecho del conocimiento del mundo, éste debe ser capaz de saberlo con toda la exactitud y confiabilidad posible."[27] Cuál pudiera ser el uso, ya no era su problema. "En el mundo del conocimiento hacemos bien en vivir y dejar vivir. Lo que no nos sirve puede servir a alguien más."[28]

Para él era una figura cómica el especialista limitado, que sólo recogía datos y tenía la cabeza tan bien plantada que no podía mirar ni a derecha ni a izquierda,[29] pero reservaba su auténtica furia para el adulterador del conocimiento, el estudioso descuidado que hacía imposible realizar un juego honesto. En cierto modo Nicolai tuvo mucha razón al afirmar que Lessing se entregó a los estudios de la Antigüedad, tan caros al siglo XVIII, sólo como pasatiempo y para confirmar su convicción, no muy halagüeña para nosotros, de que la mayoría de estos eruditos eran charlatanes;[30] pero tan ardiente es su amor a la integridad y tan altas sus normas, que algunas de estas polémicas, en especial las *Briefe antiquarischen Inhalts*, nunca traducidas al inglés, figuran entre sus libros más interesantes y entretenidos. Hallan digna conclusión en esa gema de la exégesis

[22] 2. Aufzug, 1. Auftritt, L. M. iii, 41.
[23] J.G. Robertson, *op. cit.*; René Wellek, *A History of Modern Criticism 1750-1950*, i, Londres, 1955.
[24] Folke Leander, *Lessing als aesthetischer Denker* (Göteborgs Högskolas Årsskrift, xlviii, 1942-1943), Göteborg, 1942, p. 37.
[25] Arthur von Arx, *Lessing und die geschichtliche Welt*, Frauenfeld/Leipzig, 1944, pp. 69 *ss*.
[26] L. M. xvi, 535.
[27] *Ergänzungen des Firmicus*, L. M. xii, 275.
[28] *Ehemalige Fenstergemälde im Kloster Hirschau*, L. M. xii, 38.
[29] *Ibidem* y *Selbstbetrachtungen*, L. M. xvi, 539.
[30] De Nicolai a Gebler, 1779, Biedermann, *op. cit.*, p. 218. *Véase también* la de Lessing a Mendelssohn, 5 de noviembre de 1768, L. M. xvii, 270; a Heyne, 17 de noviembre de 1770, L. M. xvii, 349; y *Hermäa*, L. M. xiv, 290.

arqueológica que siempre ha sido aclamada como una de las obras maestras de Lessing, el pequeño tratado *Wie die Alten den Tod gibildet* (Cómo representaban la muerte los antiguos) (Fig. 7), escrito para corregir al pobre de Klotz.[31]

2. El "Laocoonte"

Por supuesto, en Inglaterra el *Laocoonte*, esa grandiosa contienda entre arte y literatura, es por mucho el escrito mejor conocido de Lessing. La idea de tal comparación estaba en el aire, y mucho.[32] En su Carta sobre los sordos y los mudos, que Lessing reseñó con entusiasmo, Diderot había expresado la esperanza de que un crítico se ocupara del problema.[33] Se ha demostrado cuánto debe la presentación ingeniosamente simple del *Laocoonte* al crítico favorito de Lessing;[34] incluso corresponde a esta orientación el que algún tiempo planeara escribirlo en francés, puesto que la lengua alemana no había sido moldeada, ni siquiera creada, para este tipo de análisis. Una muestra de la grandeza de Lessing es que no sucumbió a esta tentación, que se tomó el trabajo de moldear y crear sus propias armas; pero el torneo lo juega un equipo europeo. El primer encuentro es contra Winckelmann, el alemán; el segundo contra Spence, el inglés; el tercero contra el conde de Caylus, el francés. Es importante tener presente el carácter dramático del *Laocoonte* porque explica, aunque no siempre disculpa, algunas simplificaciones con las que Lessing presenta las opiniones de sus oponentes. Las obras de éstos aparecen como ejemplo de confusión entre los medios de la poesía y de la pintura, pero, si nos tomamos el trabajo de leer a estos autores, nos inclinaremos a absolverlos de este cargo particular.

> De las tres artes hermanas de la imitación [dice Spence], la poesía... tiene la ventaja sobre las demás... el poeta puede describir todo lo que las otras expresan con formas o colores; además, en la misma descripción puede poner la figura en una sucesión de movimientos distintos.[35]

Y Caylus:

[31] Ensayo incluido en *Selected Prose Works* traducidas al inglés por E. C. Beasley y Helen Zimmern, Londres, 1908, etc. *Véase* una evaluación reciente de la teoría de Lessing en Jörgen Birkedal Hartman, "Die Genien des Lebens und des Todes", en *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XII, 1969, 11-38. Los gemelos alados, que representan el Sueño y la Muerte, aparecen en el *lekythos* funerario de la fig. 58 de este volumen.

[32] Hugo Blümner, *Lessings Laokoon*, Berlín, 1880; W. G. Howard, *Lessing's Laokoon*, Nueva York, 1910; F. O. Nolte, *Lessing's Laokoon*, Lancaster, Pa., 1940; René Wellek, *op. cit.*; y la tesis de maestría de Charles R. Bingham, *Lessing's Laocoon and its English Predecessors*, Londres, 1938.

[33] *Oeuvres*, J. Assézat (comp.), París, 1875, i, 385; reseña de Lessing, L. M. xiv, 440.

[34] A. Frey, *Die Kunstform des Lessingschen Laokoon*, Stuttgart, 1905; homenaje de Lessing a Diderot, L. M. viii, 288. *Véase también* L. M. xiv, 440.

[35] *Polymetis*, Londres, 1747, p. 67 (invertí la secuencia de los pasajes, comentados con detalle por Bingham, *loc. cit.*).

La poesía... pinta la sucesión del tiempo... y la concatenación de las acciones; la pintura... sólo puede presentar a los ojos un instante feliz de una naturaleza llamativa...[36]

Tal vez Lessing olvidó haber leído estos pasajes; pero acaso no los consideraba en sí muy notables. La distinción que esos autores establecen era lugar común en la bibliografía crítica del siglo XVIII, en Shaftesbury, en el abate Dubos y en James Harris. Es una distinción que finalmente, según creo, proviene del *Cratilo* de Platón: entre los signos del lenguaje, como la palabra "caballo", que son convencionales, y los signos de las artes visuales, como la pintura de un caballo, que significan naturalmente. Ahora bien, si el *Laocoonte* de Lessing se ocupara exclusiva o principalmente de esta distinción, sólo debería su fama a la brillante presentación de una idea que no era nueva ni, se da el caso, muy correcta. Hoy tenemos medios de producir mecánicamente "signos naturales", con la cámara, y nos interesa mucho más la cuestión de cuánto dependen de las convenciones todas las representaciones.[37] Las gentes que más saben de ese aspecto del problema de Lessing no son los artistas ni los estéticos, sino los fotógrafos de prensa, quienes deben juzgar cuál de muchas instantáneas de un acontecimiento es la más elocuente y la más interesante. Dudo mucho que confirmen las deducciones de Lessing. Aún menos les interesaría la famosa controversia de si el Laocconte de mármol grita o gime (Fig. 8). Ni siquiera la fotografía de ese horrible suceso nos lo diría necesariamente. Como los signos son signos, la información que transmiten siempre será selectiva. Agesandro y sus asistentes concentraron en el Laocoonte todos los signos de dolor y agonía que el arte griego había desarrollado en siglos. Preguntar qué ruido emite el malhadado sacerdote tiene tan poco sentido como preguntar de qué color es su pelo.

A menudo se ha dicho que Lessing no sabía mucho de arte.[38] Temo que la verdad pueda ser aún más molesta para un historiador de arte al que se ha impuesto la tarea de homenajear a Lessing: no veía mucha utilidad en el arte. En uno de sus escritos hay una elocuente digresión contra los "superfluos grabados de los libros", que "no sólo no ayudan a la imaginación del lector, sino que la atan y por lo tanto la descaminan".[39] No le importaba que Ovidio fuera ilustrado para distracción del público,[40] pero sí que los pintores mantuvieran las manos alejadas de su amado Homero.

Entre más se lee el *Laocoonte*, más fuerte se hace la impresión de que no es un libro acerca de las artes visuales, sino contra ellas: "Si en realidad la pintura es

[36] *Tableaux tirés de l'Iliade...*, París, 1757, p. xxxiii. Blümner, *op. cit.*, no se refiere a este paralelo; en su clásica biografía de Lessing (Berlín, 1909, i, 529), E. Schmidt es menos que franco al respecto. En su *Essai sur le Comte de Caylus* (París, 1889, pp. 218-220), S. Rocheblave exagera en la dirección contraria.

[37] He comentado aspectos de este problema en mis libros *Art and Illusion* (Londres y Nueva York, 1960), *The Sense of Order* (Oxford, 1979) y *The Image and the Eye* (Oxford, 1982).

[38] A. Frey, *op. cit.*, pp. 13*ss.*; F. O. Nolte, *op. cit.*; W. Rehm, *Winckelmann und Lessing*, Berlín, 1941. *Véanse* más pruebas en los mordaces comentarios de Lessing sobre otros artistas plásticos (citados por H. Schneider, *Lessing*, Berna, 1951, p. 50).

[39] *Ueber eine zeitige Aufgabe*, L. M. xvi, 296.

[40] *Laokoon XI*, L. M. ix, 80.

hermana de la poesía", comenta Lessing, "por lo menos que no sea una hermana celosa".[41]

¿Por qué esta hostilidad? ¿Realmente puede haber sido la preocupación de Lessing por la cita de Horacio *ut pictura poesis*, en el sentido de que estaba hastiado, como la mayor parte de nosotros, de los largos pasajes descriptivos? No lo creo; de hecho me parece que hay fuertes argumentos contra esta interpretación aceptada. Al tratar con los críticos del *Laocoonte* tres años después de su publicación, Lessing escribe a Nicolai: "Ninguno de ellos, ni siquiera Herder, tiene la menor idea de lo que quiero decir."[42]

3. EL IDEAL DE LA MESURA Y LOS DERECHOS DE LA PASIÓN

Sólo podemos comprender esta idea, estoy seguro, si vemos el *Laocoonte* en el contexto de la obra y la época de Lessing. En su *Tratado sobre la fábula* hay un breve pero relevante pasaje que ya pone al pintor en su lugar. La prueba de una buena fábula, declara Lessing, es que no puede ser ilustrada.[43] De un golpe destruye la combinación de imagen y moraleja que era esencia del libro emblemático y había estado tan en boga desde el Renacimiento. Aquí se abren extrañas perspectivas, pues la moda del emblema no carecía de relación con la antigua convicción platónica de que la vista es el más noble de los sentidos y de que ver una verdad materializada en un símbolo no está lejos de la más elevada forma de comprensión: la forma en que Dios y los ángeles ven la verdad, no a través de un vidrio obscuro, sino frente a frente.[44] Para el platonista esa intuición directa es superior al razonamiento discursivo que procede paso a paso con gran esfuerzo. Lessing rompe con esta tradición. Para él, una fábula no condensa una verdad, sino un argumento, al que compara con las demostraciones de la ciencia.[45]

Me parece que a partir de esto debemos juzgar su disputa con Spence y la tradición que representa. Spence se interesaba en los símbolos y emblemas de la antigüedad. Lessing no, aunque lamento decirlo. No tiene caso, objeta, comparar imágenes con textos si el artista que creaba la imágenes no era libre. "La superstición sobrecargaba de símbolos a los dioses... Las obras de arte que muestran muy obviamente los signos de la convención religiosa no merecen ese nombre, pues ahí el arte no se practica por sí mismo."[46]

Este pasaje, que según creo es la primera formulación de *l'art pour l'art*,[47] recuerda con severidad al arte su tarea de ser bello; pero la cuestión es que la belleza *no* es la verdad. Lessing no era platonista. Una vez señaló a Shaftesbury

[41] *Laokoon VIII*, L. M. ix, 65.
[42] 13 de abril de 1769, L. M. xvii, 287.
[43] *Vom Wesen der Fabel*, L. M. vii, 429.
[44] *Véase* mi "Icones Symbolicae", en *Symbolic Images*, Londres, 1972.
[45] *Vom Wesen der Fabel*, L. M. vii, 476.
[46] *Laokoon IX*, L. M. ix, 65-67.
[47] Tres años después J. G. Herder escribe (*Kritische Wälder*, iii, 1769) en un contexto similar: *Ein Kunstwerk ist der Kunst wegen da* [una obra de arte existe por el arte]. *Véase* mi "The Renaissance Conception of Artistic Progress and its Consequences", en *Norm and Form*, Londres, 1966.

como el más peligroso enemigo de la religión, por ser el más sutil;[48] es decir, el hombre que concebía la belleza como revelación divina. Lessing se esfuerza por demostrar la opinión contraria. La ley griega, afirma por ejemplo, disponía una estricta censura a todas las obras de arte que no fueran hermosas.[49] Ahogar la ciencia de tal modo sería criminal, pues el alma humana necesita la verdad; pero las bellas artes, que sólo sirven a nuestros placeres, pueden sujetarse a la ley.

Ahora bien, la belleza visual sirve muy a menudo a Lessing de contraste. En su *Introducción a las tragedias de J. Thompson*, de 1756, había dicho: "Preferiría infinitamente haber creado al más contrahecho de los hombres que haber esculpido la más hermosa estatua de Praxiteles",[50] con lo cual quiere decir que preferiría haber escrito *London Merchant*, de Lillo, que el *Cato*, de Addison.

Aquí damos con el más importante cabo que puede ayudar a desenredar la maraña del tratado de Lessing; pues la comparación proviene de un pasaje de Dryden[51] que equipara las frías bellezas de la poesía francesa con "la hermosura de una estatua, pero no de un hombre, porque no la anima el alma de la poesía, que es imitación del humor y de las pasiones".[52] Y Lessing halló este importante contraste en el crítico cuya importancia para su causa no necesita explicación, esto es, el primer crítico que identificó a Shakespeare con la naturaleza, y puso así la mina que habría de volar en pedazos todo el edificio de la estética clásica.

Hablando desde el punto de vista histórico, aquí contemplamos la integración de varias tradiciones: la del *parangón*, la rivalidad de las artes, se entreteje con la clásica distinción entre lo sublime y lo hermoso;[53] estas categorías, a su vez, son planteadas en términos de tradiciones políticas y nacionales, libertad y tiranía, Inglaterra y Francia.[54] Shakespeare es poesía libre y sublime; Corneille, estatuaria rígida, aunque bella. Y esta identificación no era del todo injusta. De hecho la ortodoxia francesa había defendido la autoridad de las tres unidades refiriéndose a las leyes de la pintura clásica. Voltaire recuerda a de la Motte, quien quiso eliminarlas: "Nos escandaliza observar dos acontecimientos en el mismo cuadro... ¿acaso Le Brun pintó a Alejandro en Arbelas y en las Indias en el mismo lienzo?" ¿Quién preferiría una mezcla de sucesos en lugar de esta "noble sencillez"?[55]

Era un argumento que casi por fuerza iba a provocar la respuesta de que la poesía difiere de la pintura en medio y en tema, y a remitir al crítico a autores como Dubos y Harris; pero todo esto podría haber llegado a nada, o a poco más de un párrafo en el tratado sobre teatro que Lessing preparaba en su correspondencia con Mendelssohn.[56] No habría llevado a la publicación del *Laocoonte*, en 1766, si en la escena europea no hubiese aparecido un nuevo paladín de la "noble sencillez" en la persona de Johann Joachim Winckelmann.

[48] 12ª *Literaturbrief*, L. M. viii, 27.
[49] *Laokoon II*, L. M. ix, 13.
[50] L. M. vii, 68.
[51] Lawrence Marsden Price, *English Literature in Germany*, Berkeley, 1953, pp. 228 *ss*.
[52] La traducción de Lessing al *Essay of Dramatick Poesie*, de Dryden, L. M. vi, 249-294.
[53] La nota de Lessing para el *Laokoon*, L. M. xiv, 387.
[54] *Die Freyheiten der englischen Bühne*, de Lessing a Nicolai, 21 de enero de 1758, L. M. xvii, 133.
[55] Prefacio a *Oedipe*, 1719; *Oeuvres*, Kehl, 1784, pp.68 y 71.
[56] R. Petsch, *Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel*, Leipzig, 1910.

En el contexto de su correspondencia sobre teatro, Mendelssohn recomendó a Lessing las *Consideraciones sobre la imitación de las obras griegas en la escultura y en la pintura*, de Winckelmann, que habían aparecido en 1755.[57] Por primera ocasión vio enfrentado a sus ideas sobre el teatro griego un argumento de la escultura griega. Lessing, que tenía una misteriosa sensibilidad para las corrientes intelectuales, debió haber venteado el peligro. En la obra de Winckelmann se encontró con un manifiesto del neoclasicismo platonizante, presentado con todo el entusiasmo de un credo místico. La religión de la belleza de Shaftesbury estaba a punto de desterrar al hedonismo psicológico de Hogarth[58] y Burke.[59] La noble sencillez y majestuosa calma de la estatuaria griega era encomiada como gran fuerza moral, verdadera manifestación del alma griega.

En una de las notas para el *Laocoonte*, Lessing expresa la sospecha de que el ideal de belleza en las artes visuales originó el de perfección moral en la poesía: el ideal de Corneille, por supuesto.[60] El *Laocoonte* de Lessing principia citando el mismo pasaje del panfleto de Winckelmann que Mendelssohn había citado en su contra, pues ahí Winckelmann elogia lo que considera admirable dominio de sí mismo en Laocoonte, quien no grita, sino que controla su dolor. "Laocoonte sufre", dice, "pero sufre como el Filoctetes de Sófocles; su agonía conmueve nuestra alma, pero quisiéramos ser capaces de soportar la agonía como ese gran hombre."

¿Qué mejor comienzo podía esperar Lessing que esta absurda frase a medias sobre Sófocles? Es notorio que Filoctetes muestra su dolor. ¿Y por qué no? Todo lo estoico es antidramático, *untheatralisch*.[61] El dominio de sí mismo puede suscitar admiración, pero la admiración es una emoción fría, que excluye todo el calor de la pasión.

La referencia polémica debe ser obvia para alguien familiarizado con los escritos de Lessing sobre teatro: es contra Corneille y su ideal de que la nobleza resulte en admiración. Esto, propongo, es lo que Lessing realmente "quería decir", por qué el *Laocoonte* debía ser escrito.[62] Temía que en Winckelmann, y en la corriente que lo llevó a la cumbre de la fama europea, el clasicismo francés, que ya casi no podía sostenerse, se hubiera hecho de un apoyo inesperado. La gran *Historia del arte de la antigüedad*, de Winckelmann, había aparecido en 1764. Lessing la atacó oblicua pero cortésmente al cuestionar con persistencia la autoridad de su erudición.[63] Su lema era "divide y vencerás". Les dejo la majestuosa calma en estatuaria. El arte visual no es apto para nada mejor que provocar placer mediante la belleza. Quédense con ella; pero déjeme el mundo de la pasión, el

[57] Diciembre de 1756, L. M. xix, 56. En cuanto al contexto, *véase* Petsch, *op. cit.*, pp. 62 *ss*.

[58] Lessing sobre Hogarth, L. M. v, 368, 405, 422.

[59] Lessing sobre Burke (a quien planeó traducir), L. M. xiv, 220. Respecto a Burke, *véase también* mi ensayo acerca de Freud en este volumen, *infra*.

[60] L. M. xiv, 355.

[61] *Laokoon I*, L. M. ix, 10.

[62] Encuentro confirmación negativa en F. O. Nolte (*op. cit.*, p. 137), quien escribe: "Si bien, con el tono vigoroso y algo dramático de sus argumentos, Lessing quiso dar esa impresión, no había urgente necesidad del *Laocoonte, como está orientado*, en el tiempo en que apareció."

[63] *Laokoon XXVI-XXIX*, L. M. ix, 156-177. Por los manuscritos (L. M. xiv, 379, 411) sabemos que Lessing sólo empleó un eficaz artificio literario al pretender que la *Historia* de Winckelmann acababa de aparecer cuando escribió las últimas secciones.

movimiento, la acción, que es "el alma de la poesía", por la que he luchado en la literatura alemana.

Con el *Laocoonte*, Lessing erige una valla sobre la frontera entre arte y literatura, para confinar la moda del neoclasicismo al gusto por las artes visuales, donde nadie la puso en duda hasta que Fuseli descubrió el equivalente pictórico de Shakespeare en la tosca sublimidad de Rembrandt.[64] Lessing nunca mencionó a Rembrandt; es difícil que lo hubiese aprobado. Estaba muy satisfecho con Laocoonte, que permanecía silencioso, en frío mármol, mientras a Filoctetes se le permitía rugir en el escenario hasta que los títeres franceses desaparecieran tras bastidores.

Visto así, el *Laocoonte* continúa la obra de la decimoséptima *Literaturbrief* o, mejor dicho, protege sus logros de una inesperada amenaza por el flanco que, de hecho, pudo haber cambiado el curso de la literatura alemana. Dos años después, en *Hamburgische Dramaturgie*, Lessing procedió al ataque. Forzado por circunstancias externas se transformó de reseñista que se interesaba por la expresión de las pasiones en la actuación,[65] en crítico que argumentaba cada vez con más acritud contra Corneille y Voltaire. La discusión ostensible gira alrededor del problema, algo árido, de si los franceses habían entendido correctamente la definición aristotélica de tragedia, o Shakespeare se apegaba más verdaderamente a las exigencias del oráculo; pero, ¿por qué se halla esta definición de Aristóteles en el tablero de ajedrez? Porque habla de despertar y purgar las pasiones; a Lessing le preocupa una vez más impedir toda interpretación que limite la conmovedora experiencia del temor y la piedad, y los profundos efectos terapéuticos de la agonía vicaria.

Dudo que defensa tan hábil y tenaz pueda explicarse únicamente en función de la historia de las ideas, según la cual el propio Lessing era sólo un juguete de fuerzas impersonales. Es cierto, estas fuerzas influyeron en él, pero él también influyó en ellas; no nos acercaremos al centro de este extraordinario espíritu a menos que nos preguntemos qué lo convirtió a él, maestro del razonamiento, en paladín de la pasión.

Hay una seductora anécdota, narrada por el hermano de Lessing, que haría a un psicólogo aguzar el oído. Poco después de 1760 un amigo de Lessing lo observó jugar al monte con tal intensidad que, si bien iba ganando, estaba cubierto de sudor. Cuando se le aconsejó no arriesgar su bolsillo ni su salud, Lessing respondió, como era de esperarse, que si tenía que jugar a sangre fría prefería no jugar. "Tengo mis razones para jugar tan apasionadamente. La emoción violenta activa la maquinaria inerte, hace circular los humores y me libra de una ansiedad física que a veces padezco."[66]

Si Robertson tiene razón en que el interés de Lessing por la interpretación médica de la catarsis hecha por Aristóteles apenas data de sus últimos años en Hamburgo,[67] el pasaje sería aún más interesante. Lessing adoptó la definición, de Dacier o de alguien más, porque sabía era cierta.

[64] *Lectures on Painting by the Royal Academicians*, R. N. Wornum (comp.), Londres, 1889, pp. 402 *ss*.

[65] *3. Stück*, L. M. ix, 195, prefigura la teoría de la expresión James-Lange.

[66] Oehlke, *op. cit.*, i, 384.

[67] *Op. cit.*, p. 343 *ss*.

4. Conflictos psicológicos

¿Qué era esta pasión y esta ansiedad? No quiero recurrir a la jerga psicológica, que no podría manejar adecuadamente, pero no creo errar mucho si la llamo agresividad. Lessing la llamó bilis, que equivale a lo mismo. No es una hazaña de intuición psicológica diagnosticar como persona agresiva al autor del vademécum para el pastor Lange, al vencedor de Gottsched, al escritor de las cartas anticuarias contra Klotz y del Anti-Goeze.[68] Puede ayudarnos uno de los documentos más personales de la vida de Lessing, hallado entre sus papeles luego de su muerte, un curioso monólogo semiirónico que redactó durante la crisis suprema de su carrera.[69]

Fue la noche en que Lessing recibió de su soberano, el duque de Brunswick, la orden de someter todos sus escritos al censor desde ese momento, para impedir que continuara su disputa con el pastor Goeze, quien había impugnado su honor.

> No quiero enfurecerme [escribió]; mejor dicho, quiero librarme de mi furia rápida, muy rápidamente, para calmarme pronto y no echar a perder mi sueño, que estoy ansioso por conservar más que otra cosa en el mundo. Bueno, ¿qué dices, querida iracundia? ¿Dónde estás? ¿Dónde te escondes? Tienes sueltas las riendas. ¡Truena! ¡Date gusto!
>
> Granuja. ¿Quieres tomarme por sorpresa? Y, como no puedes ahora, porque yo mismo te incito y espoleo, ¿quieres fastidiarme con tu lentitud y placidez?
>
> Bueno, haz pronto lo que quieras hacer conmigo, rechinarme los dientes, golpearme la frente, morderme los labios...
>
> Cuando escribo esto, realmente lo hago, y de inmediato se me aparece, tal como lo conocí, mi padre, de bendita memoria; pues éste era su hábito cuando algo empezaba a molestarle. Cuando quiero imaginarlo con especial intensidad, sólo necesito morderme el labio inferior en la misma forma; y, cuando por alguna razón pienso en él intensamente, puedo estar seguro de que tendré el labio entre los dientes de inmediato... Muy bien, viejo, muy bien, te entiendo, fuiste un hombre tan bueno, un hombre tan colérico...

Y Lessing permaneció en calma. Se sometió a la orden del duque.

Nos gustaría saber más del padre que aparecía tan vívidamente, en el espíritu de su hijo, con el gesto característico de intentar contener su ira. Fue un respetado pastor en el pueblo de Kamenz, Sajonia, y un estudioso no despreciable.[70] Tenemos una muestra de sus conocimientos de anticuaria en la tesis latina que escribió en Wittenberg, *de non commutando sexus habitu*, esto es, sobre lo impropio de que las mujeres lleven ropa de hombre y los hombres de mujer.[71] Si les parece, ustedes pueden estimar importante que su hijo escribiera una obra de mayor fama contra la mezcla ilícita de *genera*. Más seriamente, el interés del padre en los escritos teológicos ingleses y sus traducciones de Tillotson, considerado ejemplo de un nuevo y lúcido estilo prosístico y de un punto de vista liberal, debió ser lo que influyó en el hijo.

[68] H. H. J. Peisel, *Die Lebensform Lessings als Strukturprinzip in seinen Dramen* (tesis doctoral, Universidad de Pennsylvania), Filadelfia, 1941, en especial la p. 53.
[69] L. M. xvi, 422.
[70] Oehlke, *op. cit.*, i, 8 *ss*; Peisel, *op. cit.*, p. 5 *ss*.
[71] Wittenberg, 1714.

Coincide con nuestras expectativas que el primer esfuerzo literario que tenemos de Lessing sea un discurso congratulatorio del año de 1743,[72] en el que practica el juego de la dialéctica contra su padre. El pobre pastor tenía el hábito de decir que las cosas iban de mal en peor; el astuto colegial, al que ya vimos manejar los mazos de la lógica en contra de su hermana, procedió a demostrar con argumentos de la astronomía, la historia y las Escrituras que un año es exactamente igual a otro. No sabemos cómo reaccionó el padre; suponemos que con orgullo. Su hijo hacía en la escuela progresos tan maravillosos, que su maestro lo comparaba con un caballo que requería doble ración de libros, no de pienso.[73] En los libros Lessing había descubierto un arma de la que ninguna autoridad estaba a salvo.

Sabemos, por su correspondencia, que el joven Lessing nunca perdió la fe en el poder de la argumentación contra su padre. En una carta a casa incluso pide a su padre, en latín, no compartir el prejuicio de su madre contra un condiscípulo librepensador.[74] Debemos dar al padre algo de crédito por la inquebrantable fe del hijo en la razón. Sin ella podría haberse vuelto no más que un rebelde, un rebelde contra la autoridad, como tantos espíritus menores. Lessing jamás negó la autoridad. Ningún crítico coherente puede hacerlo; pero no aceptaba ninguna autoridad que no hubiese hallado en sí mismo.

Freud nos dice que todos aprendemos a dominar nuestros sentimientos naturales de celos con ese acto de identificación, haciendo a nuestro padre un aliado, por decirlo así, contra las fuerzas oscuras de nuestro interior, a las cuales hemos aprendido a temer.

Quizá Lessing tuvo suerte en que la imagen de su padre le diese tanto el permiso de entregarse a su agresividad como el deseo de controlar su temperamento; pero tal vez un psicólogo vería en esta combinación también la causa de la ansiedad física de que Lessing se quejaba. Había aprendido a morderse el labio, a volver la agresión hacia dentro, contra sí mismo; sólo una pelea en forma podía liberarlo de la tensión.

Por suerte apenas necesitamos la ayuda del psicoanalista para investigar el secreto de Lessing. Era su propio analista despiadado. Pronto aprendió a dirigir las formidables armas de la dialéctica en contra de su pobre persona. En su primera comedia se pone en la picota como el joven erudito vanidoso que se avergüenza del saber de su "viejo" y prueba, a partir de Hobbes, que un hijo bien podría golpear a su padre.[75] Escribió el *Librepensador* para demostrar a su padre que podía reírse de su propia intolerancia;[76] y, a la edad de 20 años, compuso el primer canto de un poema sobre religión que, a pesar de su lenguaje ampuloso y su metro pasado de moda, es uno de los más conmovedores exámenes de conciencia de un hombre desesperadamente honesto.[77] En este poema Lessing derriba el fingimiento y el

[72] L. M. xiv, 135-142.
[73] K. G. Lessing en Biedermann, *op. cit.*, p. 8.
[74] 30 de mayo de 1749, L. M. xvii, 19. En cuanto a la madurez precoz de Lessing, *véase* F. O. Nolte, *Grillparzer, Lessing und Goethe*, Lancaster, Pa., 1938, pp. 101-104.
[75] *Der junge Gelehrte*, 2. Aufzug, 4. Auftritt, L. M. i, 319. Respecto a la sátira que Lessing hace de sí mismo, *véase* la carta a su madre del 20 de enero de 1749, L. M. xvii, 8.
[76] Carta a su padre, 28 de abril de 1749, L. M. xvii, 16.
[77] Hans Leisegang, *Lessings Weltanschauung*, Leipzig, 1931, pp. 27-55.

autoengaño, y todos los calmantes con los que había intentado excusar sus vicios y pecados, hasta presentar a nuestros ojos el acto mismo del planear esta apopeya religiosa como lo que Lessing lo creyó, fruto de la ambición o, lo que es peor, producto de la envidia. Habían aparecido los primeros cantos del *Messias* de Klopstock, afirmando la validez de los esfuerzos alemanes por llegar al cielo. Si Lessing se descubre emulando a Klopstock, ¿qué es la emulación, si no envidia? *Nacheifern ist Beneiden.*[78]

Sería vil utilizar tan conmovedora autoacusación como prueba en contra de su autor; pero, si remplazamos la palabra ofensiva "envidia" por "celos" y decimos que a lo largo de su vida Lessing estuvo celoso de su reputación, celoso de la fama de las letras alemanas, espero que no digamos nada injusto. Debemos recordar, ante todo, que Lessing aprendió a dominar su agresividad identificándose con el objeto de sus celos. Había encontrado la respuesta al acertijo: ¿Cuándo una disputa no es disputa? Cuando es por la verdad. En la lucha por la verdad, argumenta en un bello pasaje, "el perdedor no pierde otra cosa que errores; por lo tanto, siempre puede compartir la victoria".[79] De nuevo nos viene a la mente el juego de ajedrez del *Nathan*, de Lessing, en el cual cada jugador toma en realidad el partido del contrincante. Si en ocasiones Lessing tomaba argumentos prestados de la armería de su rival, éste puede haber sido el precio que había de pagar por su curiosa compulsión.[80]

Explica, según creo, su fuerza y su ocasional debilidad como dramaturgo. En sus obras, también, la pasión a menudo se transmuta en dialéctica, lo que amenaza con desintegrar el conflicto. En el fragmento *Samuel Henzi* el héroe no choca con la autoridad tiránica, sino con sus compañeros de conspiración, que quieren proscribir a un venerable regidor. En *Miss Sarah Sampson* la acción melodramática gira en gran parte alrededor de los sentimientos de culpa de la heroína caída, que anhela ser castigada por su indulgente padre. Claro, la obra tiene un elevado lugar en los anales de la literatura alemana por su ambiente de clase media y su tono emocional, pero no puedo sino sentir que en este caso, el único en el que Lessing quiso abrir las compuertas del emocionalismo, su diálogo suena artificial. Tiene que tomar prestada la pasión de tesoros ajenos; según me dicen, de los libros populares y sentimentales de Richardson.[81] Apenas cabe dudar que el plan original de *Emilia Galotti*, la obra más viril de Lessing, fue concebido como correctivo contra esta sobredosis de emoción prestada. Es la historia de Virginia, pero con cierta diferencia; pues de nuevo es la hija quien convence al padre de matarla antes que exponerla a las tentaciones de su principesco perseguidor, nótese, no porque tema la violencia, sino porque tiene miedo de su propio temperamento acalorado.[82] Por extraño que parezca, una tragedia parecida de

[78] *Die Religion*, L. M. i, 265.

[79] *Rettung des Cardanus*, L. M. v, 323.

[80] *Véase* Robertson, *op. cit.*, p. 348.

[81] F. O. Nolte, *op. cit.*, y H. B. Garland, *Lessing*, Cambridge, 1937, pp. 117-123. *Véase* una evaluación contraria en Otto Mann, *Lessing*, Hamburgo, 1948, pp. 224 *ss.*

[82] Este rasgo ha provocado muchas críticas intrigadas: Oehlke, *op. cit.*, i, 184; W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Leipzig, 1910, p. 83. Hay similares variaciones sobre la relación padre-hijo

amor al opresor yace aun bajo la tenue superficie de la comedia más popular de Lessing, *Minna von Barnhelm*. Fue una de las primeras obras que vi, pero confieso no haber entendido la bien oculta trama, con excesiva frecuencia presentada como glorificación del ejército prusiano;[83] mas Tellheim, el héroe, no es prusiano, es un noble de Livonia. Es cierto que sirvió en el ejército de Federico el Grande pero, siendo héroe de Lessing, estuvo a punto de pasarse al enemigo cuando fue miembro de la fuerza de ocupación que oprimía a Sajonia. No sólo fijó los menores tributos posibles; cuando una aldea no podía pagar, le condonaba una parte. Al saber de este extraño oficial, Minna, hija de un caballero sajón, rompe las convenciones y prejuicios y se cuela en una fiesta para conocer a Tellheim. Antes de que el ejército se translade ambos están comprometidos, pero después de la guerra él deja de enviar cartas. Al empezar la obra ella va en busca de su novio renuente para encontrarse con que sus actividades antiprusianas han despertado sospechas de soborno, por lo que fue licenciado del ejército. Sin un centavo, él quiere liberarla de su promesa, pero ella también tiene su historia. Su tío, el conde, furioso por su conducta antipatriótica, la ha desheredado. Tellheim, al saber que ambos son parias, se apresura a sostener su palabra. Por suerte la historia de Minna era sólo una mentirilla; todo termina bien, pues un mal afamado cortesano francés trae de palacio la nueva de que Tellheim está rehabilitado. Éste se niega a alistarse otra vez. El subtítulo "Suerte de soldado" sólo puede ser una amarga broma. Lo que vuelve comedia la tragedia es que la muchacha es quien corteja; al héroe su sentido del honor le prohíbe entregarse. No obstante, para ser comedia tal vez los protagonistas muestren demasiado control, demasiada nobleza. Cuando Lessing atacó el ideal estoico en el *Laocoonte*, de nuevo estaba volviendo su crítica contra la tendencia más fuerte de su propio carácter.

Lessing, como vemos, sólo podía sentirse libre en la argumentación intelectual. Su lírica anacreóntica es convencional; aun sus mordaces epigramas, por bellamente acabados que estén, por lo general toman sus lanzas prestadas de armerías ajenas. Sus creaciones más características, mucho me temo, están sepultadas en las raras ediciones completas de sus obras; las llamó *Rettungen*, rehabilitaciones, en las que toma, con tremenda erudición, la defensa de algún obscuro personaje del pasado cuyo nombre denigraron los historiadores oficiales. Había descubierto, como hace notar con ironía de sí mismo, que "entre los estudiosos, el don de soportar la contradicción está limitado estrictamente a los muertos";[84] pero se cuidó mucho de aprovecharse injustamente de ese descubrimiento: "Los atacados por todos están a salvo de mí", escribió alguna vez.[85] Prefería escoger sus víctimas entre las grandes autoridades, como Martín Lutero, quien calumnió al humanista

en *Philotas*, quien pide a la imagen de su padre que entre en su alma y le ayude a suicidarse (4. Auftritt, L. M. ii, 362), y en fragmentos dramáticos como *Giangir*, con su paráfrasis de Edipo (L. M. iii, 251), *Das Horoscop* (L. M. iii, 371), otra historia basada en Edipo, y *Kleonnis* (L. M. iii, 364), en la cual el padre está celoso de su hijo.

[83] F. Mehring, *op. cit.*, pp. 322 *ss*. *Véase* un buen resumen de la trama en Kuno Fischer, *Lessing*, Stuttgart, 1881. La interpretación de Otto Mann (*op. cit.*, p. 207), que Tellheim es una víctima de la paz, merece una cita.

[84] *Rettung des Horaz*, L. M. v, 272.

[85] A Eva König (sobre Sonnenfels), 8 de enero de 1773, L. M. xviii, 72.

Lemnius sin provocación real.[86] Es cierto que se le pagó en peor moneda, pero, ¿no era tiempo de que la historia repartiera correctamente la culpa entre ambos?

Es apropiado que las mayores obras de los últimos años de Lessing surgieran de estas actividades como abogado ante la Corte de la Verdad. En 1774, a la edad de 45 años, mal pagado como bibliotecario de Wolfenbüttel, dijo a su hermano que sólo podía ahogar sus crecientes depresiones lanzándose "de una insignificante pesquisa literaria a otra". Estas incluyeron publicaciones como la *Investigación sobre la antigüedad de la pintura al óleo* y sobre los *Vitrales de Hirschau*, que bastarían para dar estatura a un especialista.[87] El teatro había perdido todo interés para él; lo tenía aburrido y asqueado. "Si necesito distracción, prefiero arreglar una pequeña comedia con los teólogos."[88]

5. FE CONTRA BEATERÍA

No había de ser una comedia burlesca, del tipo tan frecuente en el libertino siglo XVIII. Lessing no se mofaba, como Voltaire. Por el contrario, las burlas siempre lo llevaban a la oposición.[89] Tenía un profundo respeto por los grandes pensadores religiosos del pasado, que sentaron su sistema teológico en la fe. Lo que le disgustaba era el liberalismo bien intencionado de los cristianos ilustrados, que pretendían quedarse con todo y querían demostrar las verdades de la religión a la luz de la razón. Lessing no iba a tolerarlo. Una vez más insistió en una línea divisoria, *eine Scheidewand*. Prohibido el paso. Los cristianos racionales sólo eran filósofos irracionales.[90]

Primero intrigó a sus amigos ilustrados con cierto número de publicaciones en las que comparaba la coherencia de las creencias ortodoxas con los transigentes de moda.[91] Entonces provocó la querella al publicar los famosos *Fragmente eines Ungenannten*, que consideraba una presentación sin concesiones, y por lo tanto coherente, de los argumentos racionalistas contra los milagros y la historia del Evangelio. Temprano admirador de Pierre Bayle y pirroniano de corazón,[92] Lessing creía con firmeza que el testimonio histórico estaba tan fuera del alcance de las pruebas racionales como los artículos de fe. Incluso esperaba que la facción

[86] *Rettung des Lemnius*, L. M. v, 41 *ss.*

[87] L. M. xii, 38 y 159 *ss.*

[88] 11 de noviembre de 1774, L. M. xviii, 117. Respecto a la creciente aversión de Lessing al escenario, *véase* F. Horn en Biedermann, *op. cit.*, p. 267; carta a Karl Lessing, 25 de febrero de 1778, L. M. xviii, 265. En cuanto a su teología, *véase* Dilthey, *op. cit.*, pp. 85-120; C. Schrempf, *Lessing als Philosoph*, Stuttgart, 1906; P. Lorenz, *Lessings Philosophie*, Leipzig, 1909; Leisegang, *op. cit.*; y H. Chadwick, *Lessing's Theological Writings*, Londres, 1956.

[89] Carta a Nicolai, 25 de agosto de 1769, L. M. xvii, 298; *Bibliolatrie*, L. M. xvi, 475; *Ueber eine zeitige Aufgabe*, L. M. xvi, 295-296.

[90] Carta a Karl Lessing, 2 de febrero de 1774, L. M. xviii, 101; *Des Andreas Wissowatius Einwürfe wider die Dreieinigkeit*, L. M. xii, 96/98; *Von der Duldung der Deisten*, L. M. xii, 271; *Aus den Papieren eines Ungenannten*, L. M. xii, 431-435, 442-443.

[91] *Leibniz von den ewigen Strafen*, L. M. xi, 461 *ss.*; *Des Andreas Wissowatius, etc., loc. cit.*

[92] Naumann en Oehlke, *op. cit.*, i, 236. Sobre Bayle y el pirronismo histórico, *véase* Arnaldo Monigliano, "Ancient History and the Antiquarian", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*,

ortodoxa le agradeciera esta aclaración; pero el *Hauptpastor* Goeze saltó a la palestra, enarbolando la Biblia luterana e insistiendo en la sumisión a la letra. Lessing se vio envuelto en una batalla equivocada; tal vez su exasperación explique la violencia de su lenguaje. Había querido atraer el fuego de los teólogos ilustrados, pero se vio obligado a discutir cuestiones que consideraba decididas. Lo que lo enfurecía no era la fe del pastor; era su orgullo, su pretensión de tener el monopolio de la verdad, lo único que Lessing nunca pudo tolerar.[93]

Así que lo provocaron a hacer en la *Réplica* una de sus afirmaciones más citadas: no determina el valor de una persona el estar en posesión de la verdad, sino esforzarse honestamente por alcanzarla:[94]

> Si Dios tuviera en la mano derecha toda la verdad y en la izquierda el siempre activo y precioso impulso hacia la verdad, pero con la condición de no llegar a ella, y me dijera "escoge", yo tomaría humildemente su mano izquierda y diría: "Padre, concédeme esto; la verdad pura es sólo para Ti."

En mis palabras: "Padre, si me dejas seguir jugando en contra tuya, no pido ganar." Pues, regresando a las palabras de Lessing, mejores, "no es la posesión de la verdad, sino su búsqueda, lo que expande los poderes del hombre, en los que consiste su perfección creciente".

Fue una frase que despertó en particular la furia del pastor Goeze. ¿Qué podía ser más absurdo? ¿Para qué expandir nuestro poder si la verdad siempre elude nuestra comprensión, como el agua está fuera del alcance del sediento Tántalo?

> ¡Qué consuelo para el alquimista [se mofa Goeze]! Entre más se hunde en el carbón, trabajando entre humos y vapores, más crecen sus poderes y se expande su perfección. ¿Hasta dónde caería si encontrara la piedra filosofal?[95]

No puedo sino pensar que Goeze interpretó las palabras de Lessing más profunda, casi más proféticamente que la mayor parte de sus comentaristas posteriores. Lo que el pastor no sabía o no quería saber es que en Occidente la humanidad ya había tomado la decisión fatal. ¿Cuál es el credo del científico, si no la convicción de que la verdad siempre es provisional, hipotética, y lo que importa es la búsqueda mediante la cual se expanden los poderes del hombre?[96] Por desgracia, de hecho, el tropezar con la piedra filosofal puede arruinar a la humanidad si la hace abandonar la busca de la verdad.

Lessing estaba muy consciente del carácter provisional de toda ciencia natural que procede por inducción;[97] pero no hay pruebas de que esta conciencia atenuara

xiii, 1950, que contiene mucho material no comentado por A. von Arx, *op. cit.*

93 *Absagungsschreiben*, L. M. xiii, 103.

94 *Eine Duplik*, L. M. xiii, 24.

95 *Ed. cit.*, p. 88.

96 K. R. Popper, *Logik der Forschung*, Viena, 1935, pp. 208-209; Londres, 1959.

97 "Si hago la afirmación de que 'todo el mercurio se evapora sobre el fuego', no tengo la obligación de reunir todo el mercurio existente en la naturaleza cuando alguien objete la generalidad de mi aserción, y hacerlo evaporar ante sus ojos. Yo simplemente le contestaría: 'Muy señor mío, de hecho

su admiración por la empresa que fue el primer amor de su juventud. En la escuela su maestro favorito era el de ciencias;[98] siempre estuvo convencido de que la ciencia, no los clásicos, debería conformar la base de la educación[99] –sin duda hoy defendería con vehemencia la opinión contraria. Sabemos que le impidió estudiar medicina el veto de sus padres, que temían la influencia de Mylius, su amigo científico.[100] Es importante que uno de sus primeros poemas, dirigido a Mylius, sea germen de otro *Laocoonte* que compara a la poesía, satisfecha con las apariencias, con la ciencia, preocupada por la verdad: Newton es a nuestra época lo que Homero fue para los griegos y, ¿es acaso menos creativo que el poeta?[101]

En uno de sus últimos manuscritos filosóficos Lessing pondera la perfectibilidad del hombre y su incapacidad para poseer toda la verdad en términos científicos newtonianos que recuerdan el problema del *Laocoonte.*[102]

El alma del hombre tiene una capacidad infinita para las ideas pero, siendo finita, sólo puede obtenerlas paso a paso, en una secuencia de tiempo infinita. Los cinco sentidos determinan el orden en que absorbemos estas ideas; pero de nuevo vemos a la vista depuesta de su trono platónico. El ojo es el órgano sensible a las ondas luminosas, pero, ¿no podremos desarrollar algún día sentidos para la electricidad o el magnetismo, que revelen nuevas bellezas y nuevos aspectos de la realidad?

Creo que estas excursiones un poco abstrusas a la "ficción científica" pueden aclarar hasta el tratado de Lessing discutido más acaloradamente, *La educación del género humano*, y los vínculos entre sus convicciones religiosas y estéticas.[103] La revelación, afirma, sólo puede desplegarse en el tiempo. Muchas vetas concurrieron en la elaboración de esta filosofía, pero la más importante, me parece, es la antigua doctrina transigente según la cual la Revelación tuvo que traducir la inefable verdad al lenguaje simbólico de las Escrituras. En las primeras notas para el *Laocoonte,* Lessing se refiere a las imágenes orientales del Viejo Testamento y observa secamente que en los países nórdicos el Espíritu Santo habría usado imágenes distintas.[104] Y con las épocas pasa lo mismo que con las naciones. A medida que la humanidad crece y la razón avanza, la verdad aparece con ropajes menos poéticos y la Revelación asume formas nuevas; mas por su naturaleza nunca podrá mostrarnos el todo. En cualquier punto del tiempo es provisional; ver en alguna de sus manifestaciones, en alguna de sus imágenes, la verdad total y absoluta, es no entender cómo actúa Dios con el hombre.[105]

todo el mercurio que ha sido puesto sobre fuego se ha evaporado. Si usted conoce alguno que no lo haga, tráigalo para que yo lo conozca y le agradezca la enseñanza'" *Axiomata*, L. M. xiii, 108.

[98] Oehlke, *op. cit.*, i, 46.

[99] 11a. *Literaturbrief*, L. M. viii, 25; *Vom Wesen der Fabel*, L. M. vii, 477.

[100] Carta a su madre, 20 de enero de 1749, L. M. xvii, 9.

[101] *Aus einem Gedichte an den Herrn M.*, L. M. i, 243. Respecto al temperamento científico de Lessing, *véase* Folke Leander, *op. cit.*, p. 13.

[102] *Dass mehr als fünf Sinne für den Menschen seyn können*, L. M. xvi, 522. En cuanto a la aplicación estética de la capacidad mental limitada, *véase, Hamburgische Dramaturgie*, 70, L. M. x, 82.

[103] Martha Waller reseña los primeros documentos en *Lessings Erziehung des Menschengeschlechtes* (Germanische Studien, 160), Berlín, 1935. Respecto a escritos posteriores, *véase* Arx, *op. cit.*, pp. 125 *ss.*; Mann, *op. cit.*. p. 345 *ss.*; Schneider, *op. cit.* (que conjura el fantasma de la supuesta paternidad literaria de Thaer); y Chadwick, *op. cit.* (n. 88), pp. 40 *ss.*

[104] L. M. xiv, 382.

Lo que podemos saber de Dios es la ley moral que concierne a nuestras emociones y acciones en esta vida. Por lo tanto, el mandamiento de San Juan a su congregación de amarse los unos a los otros merece el epíteto de "divino" más que el muy admirado comienzo platónico del Evangelio según San Juan, por bello que sea.[106]

Con esta convicción emprendió *Nathan der Weise*. Como sus polémicas estaban prohibidas, decidió probar si aún podía predicar desde el viejo púlpito. Es característico de Lessing que apenas 10 años después de su campaña contra las obras de Voltaire adoptara el método y mensaje del gran combatiente del fanatismo.[107] Los celos habían florecido en emulación.

Por supuesto, con su trama operística, *Nathan* está construido alrededor de la fábula de los tres anillos, de Boccaccio. Espero que no se me acuse de exagerar si sugiero que es una historia de celos resueltos. La preciosa reliquia que el padre ha de legar a su hijo favorito de pronto aparece, en tres versiones idénticas, en manos de los tres rivales fraternos. En la adaptación de Lessing el anillo genuino tenía el poder secreto de "hacer agradable a Dios y al hombre a quien lo llevara con esa creencia". Los hermanos acuden a la corte; el juez de Lessing rechaza el caso por falta de pruebas.

> ... Mein Rat ist aber der: ihr nehmt
> Die Sache völlig wie sie liegt. Hat von
> Euch jeder seinen Ring von seinem Vater:
> So glaube jeder sicher seinen Ring
> den echten...
> ... Und wenn sich dann der Steine Kräfte
> Bei euern Kindes-Kindeskindern äussern:
> So lad' ich über tausend tausend Jahre,
> Sie wiederum vor diesen Stuhl. Da wird
> Ein weisrer Mann auf diesem Stuhle sitzen,
> Als ich; und sprechen. Geht! - So sagte der
> Bescheidne Richter...
> ... Saladin,
> Wenn du dich fühlest, dieser weisere
> Versprochne Mann zu sein:...
>
> [Pero mi consejo es éste:
> tomen la cosa como está.
> Si cada uno de ustedes recibió el anillo de su padre,
> que cada uno lo crea auténtico...
> Y cuando el poder de la joya
> se manifieste a los hijos de vuestros nietos,
> los convoco dentro de mil años
> ante esta corte. Entonces habrá aquí un hombre
> más sabio que yo en la silla del juez

105 Por esta razón Lessing habría rechazado a Hegel (de quien se le ha llamado precursor) no menos violentamente de lo que Hegel rechazó a Lessing (Arx, *op. cit.*, p. 56).

106 *Das Testament Johannis*, L. M. xiii, 15. Traducción al inglés en Chadwick, *op. cit.*

107 Oehlke, *op. cit.*, ii, 413 *ss*.

y él hablará. Ahora, váyanse, dijo el modesto juez...
Saladino, si te consideras
el sabio prometido...]

A lo que el sultán corre hacia el sabio, toma su mano y exclama: "¿Yo, que soy polvo, que soy nada? ¡Oh, Dios!"[108]

Esta exclamación siempre me ha parecido el momento más conmovedor de la obra. El sabio ha humillado sutilmente al sultán, recordándole la condición humana. Nathan, cuya esposa e hijos murieron quemados en un *pogrom* y quien aun así se sometió a la voluntad de Dios y adoptó una criatura cristiana, tiene derecho a predicar contra la presunción de los seres humanos, que cometen sus crímenes en nombre de la verdad.

Pero, igual que en *Minna*, hay tragedia en el ambiente. En el verso blanco de *Nathan* hay una serenidad resignada que anuncia la era clásica de la literatura alemana. Lessing pensaba que la obra era más fruto de la polémica que del genio;[109] pero, mientras su atención se apartaba de los problemas abstractos del arte dramático, su manantial interior empezó a fluir por sí mismo. En ocasiones brotó de él poesía verdadera y, por lo tanto, intraducible.[110] Tómese por ejemplo el primer verso del monólogo del templario:

Hier hält das Opfertier ermüdet still.[111]

Me pregunto si en el teatro alemán hay un verso más irracionalmente conmovedor que esta comparación del espíritu agobiado con un animal exhausto en camino al altar. No es muy fantasioso ver en él algo del terrible cansancio que a menudo se apoderó del autor en los últimos años de soledad. Su esposa había muerto de parto luego de apenas un año de matrimonio. Él murió a la edad de 52 años.

No sólo su destino externo hizo trágicos los últimos años de Lessing.[112] También la inevitable compulsión de oponerse a la moda, que lo hizo rechazar el movimiento del *Sturm und Drang* y el culto al genio y a la pasión que tanto había hecho por promover. ¿Quién hubiera predicho que el autor de la decimoséptima *Literaturbrief* atacaría el *Werther*[113] y el turbulento *Götz von Berlichingen*,[114] de Goethe? "Finalmente el diablo se quedará con mi Fausto", dijo acerca de la obra que proyectó mucho tiempo, "y yo me quedaré con el de Goethe."[115] No vivió para ver a Goethe,

[108] 3. Aufzug, 7. Auftritt, L. M. iii, 95.
[109] A Gebler, 13 de agosto de 1779, L. M. xviii, 323.
[110] *Véase* una opinión contraria en Garland, *op. cit.*, p. 145.
[111] 3. Aufzug, 8. Auftritt, L. M. iii. 98.
[112] En su ensayo biográfico, F. O. Nolte (*op. cit.*, p. 139) se resiste a remover el escalpelo en la herida de Lessing, pero ve una especie de confesión de culpa en su trágico arrebato ante Eschenburg (31 de diciembre de 1777, L. M. xviii, 259): "Yo también quería probar las cosas buenas de la vida, como los demás." ¿La verdadera tragedia no es que Lessing viera esta desgracia como castigo de sus celos?
[113] Carta a Eschenburg, 26 de octubre de 1774, L. M. xviii, 115. En cuanto a la inesperada defensa que Lessing hizo de *Werther*, *véase* R. Schneider, *op.cit.*, p. 37.
[114] Cartas a Karl Lessing, 30 de abril y 11 de noviembre de 1774, L. M. xviii, 109 y 117. *Véase también* B. Rosenthal, *op. cit.*, y F. O. Nolte, *op. cit.*, pp. 116-117.
[115] J. H. F. Müller, citado en Biedermann, *op. cit.*, p. 155.

como auténtico genio, aceptar su llamado a la disciplina, escenificar el *Mahoma* de Voltaire en Weimar, para desconcierto de Schiller,[116] y al fin casar a Fausto con Helena. Si pudiera demostrarse que la molesta crítica de Lessing tuvo algo que ver con que Goethe dejara las nieblas del Brocken por la Hélade de Winckelmann, esta hazaña paradójica sería digna conclusión de la obra de un espíritu realmente socrático.

No creo que un espíritu maestro tenga por necesidad un mensaje para esta época. Por supuesto, Lessing es del gran siglo XVIII; pero, precisamente porque pertenece del todo a su tiempo, su dedicada existencia refuta las insidiosas voces que gustan de repetir al escritor actual que la única salida de la Torre de Marfil pasa por lo que llaman "compromiso" con un credo, partido o facción. Lessing siempre estuvo luchando, pero no comprometido. De hecho escribió:

> Aborrezco desde el fondo del corazón a toda la gente que quiere fundar sectas; pues la desventura de la humanidad no es el error, sino el error sectario, e incluso la verdad sectaria. O lo sería, si alguna vez la verdad pretendiera fundar una secta.[117]

[116] *An Göthe* (1800) constituye un conmovedor epílogo del drama cuyo protagonista había sido Lessing.

[117] Carta a Karl Lessing, 30 de abril de 1774, L. M. xviii, 109.

Wie die Alten
den Tod gebildet:

. . . . Nullique ea triſtis imago!
STATIUS.



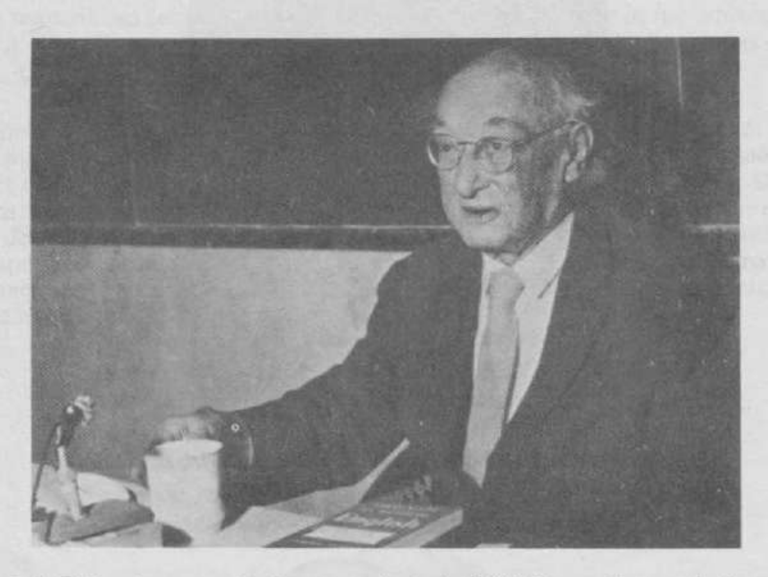
eine Unterſuchung
von
Gotthold Ephraim Leſſing.

Berlin, 1769.
Bey Chriſtian Friedrich Voß.

7. Portada de Wie die Alten den Tod gebildet *(Cómo representaban la muerte los antiguos), de Lessing, Berlín, 1769*



8. Agesandro y asistentes: Laocoonte *(antes de que se le quitara lo restaurado), alrededor del año 25 a.c. Museo del Vaticano*



52. I. A. Richards pronunciando una conferencia. *1979. Fotografía tomada durante su última visita a China.*

Ivor Armstrong Richards, el principal crítico inglés de su generación, nació en Cheshire el 26 de febrero de 1893. Se educó en el Clifton and Magdalene College, Cambridge. Junto con C. K. Ogden abogó por un enfoque científico para estudiar la literatura inglesa, basado en los resultados de las teorías lingüísticas y psicológicas. Luego de sus años en Cambridge se fue a Pekín (1929-1930), de donde regresó poco antes de su muerte. En 1939 se transladó a la Universidad de Harvard, de la que se retiró en 1963, para establecerse al final en su antiguo colegio de Cambridge. Después de publicar muchos libros importantes sobre crítica, a los 57 años se volvió inesperadamente a la escritura de poesía. Resume bien los conocimientos que obtuvo en esta última fase (a la que se consagra este ensayo) la respuesta que dio cuando lo felicitaron por un poema: "Todo está en el lenguaje." Era un maestro dedicado, que puso grandes esperanzas en la reforma de los medios de comunicación, y, como su esposa Dorothea, un audaz alpinista. Murió en Cambridge el 7 de septiembre de 1979.

IX. LA NECESIDAD DE LA TRADICIÓN*
INTERPRETACIÓN DE LA POÉTICA DE I. A. RICHARDS (1893-1979)**

1. LA ESTÉTICA Y LA HISTORIA DE LAS ARTES

TODO historiador que guste de intercambiar ideas con sus colegas de otros departamentos de la Facultad de Artes notará que muchos de los problemas que encuentra en su campo también son familiares para quienes enseñan historia de la música, la literatura o tal vez la danza. Todos ellos exploran la historia de las tradiciones y convenciones, porque sólo éstas les permiten atribuir fecha o lugar a una pintura, un edificio, un poema o una pieza musical; pero si preguntamos por un departamento que haga de estas cuestiones generales su objeto de estudio, podemos llevarnos un chasco. Es cierto que algunos filósofos imparten cursos de estética, pero es probable que comenten las nociones de belleza o expresividad, no los mecanismos más prosaicos de la tradición.

No es de extrañarse que muchos de los historiadores que menciono tengan poco tiempo y paciencia para las generalizaciones que encuentran en los libros de estética. Francamente a mí también me inquieta enfrentarme a disquisiciones sobre "el artista" o "la obra de arte" sin saber si debo pensar en el templo de Abu Simbel o en una serigrafía de Andy Warhol; pero nosotros, los historiadores de las artes, careceríamos de gratitud si olvidáramos que de hecho nuestras disciplinas son hijas de la estética, aunque el campo no fuera conocido con ese nombre. No hace mucho tiempo se concebía la historia de todas las artes como narración de su principio, ascenso, florecimiento y decadencia final. Claro, el paradigma de esta sinopsis de la estética y la historia de un arte es la *Poética* de Aristóteles, en particular las páginas dedicadas a la evolución de la tragedia griega desde el burdo comienzo hasta la perfección clásica de Sófocles, evolución en cuyo curso reveló su esencia intrínseca. Los críticos posteriores que aceptaron este trabajo tenían que considerar decadente una obra que se apartara de este modelo.

Sin duda la historia ayudó a suavizar el dogmatismo normativo de la estética y la indujo a admitir una pluralidad de valores que pudiera abarcar a Shakespeare y aun a Kalidasa sin perder categoría; pero llegó el momento, creo yo, en que la estética tomó la iniciativa de expulsar de su sagrado recinto a los

* Conferencia Darwiniana en la Universidad de Cambridge en noviembre de 1979.

** Las publicaciones de I. A. Richards incluyen: *Foundations of Aesthetics* (con C. K. Ogden y James Wood), 1921; *The Meaning of Meaning* (con C. K. Ogden), 1923; *Principles of Literary Criticism*, 1924; *Practical Criticism*, 1929; *Mencius on the Mind*, 1931; *Interpretation in Teaching*, 1938; *How to Read a Page*, 1942; *Basic English and its Uses*, 1943; *Goodbye Earth and Other Poems*, 1959; *Design for Escape: World Education through Modern Media*, 1968; *Internal Colloquies*, 1972; *New and Selected Poems*, 1978; *Verse versus Prose*, alocución presidencial en la Asociación Inglesa, 1978.

historiadores de las artes, al menos a los historiadores que se ocupaban de las convenciones.

Tengo un vívido recuerdo de la crisis intelectual que este movimiento causó en un gran historiador de arte. Hablo de mi maestro Julius von Schlosser,[1] a quien incluso nuestra acelerada época recuerda como autor de la obra más conocida acerca de bibliografía sobre arte desde la antigüedad hasta finales del siglo XVIII. Antes de convertirse en maestro universitario a edad relativamente avanzada, Schlosser había trabajado entre los tesoros de las vastas colecciones Habsburgo de escultura y arte aplicado en el Museo de Viena; muchas de sus monumentales ponencias sobre problemas del arte medieval tardío pusieron los cimientos de obras posteriores. Este profesionista erudito y sensible, medio italiano de nacimiento, trabó íntima amistad con el mayor estético de su generación, Benedetto Croce, algunos de cuyos escritos tradujo al alemán. Por supuesto no puedo hacer justicia a la filosofía del arte que alrededor de 1900 Croce defendió con mucha elocuencia y saber en su *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, filosofía que en este país halló exponentes tan persuasivos como R. G. Collingwood. Sólo puedo tocar la relación de este sistema estético con la historia de las artes.

Esta relación sólo podía ser de antagonismo, pues si bien era un brillante historiador, Croce no veía utilidad en la opinión aristotélica tradicional de que podía apreciarse el desarrollo de las artes. Tuvo que rechazar este enfoque y todas sus consecuencias, pues había llegado a la conclusión de que el arte era expresión pura. "Como toda obra de arte expresa un estado del alma", escribió, "y el estado del alma es individual y siempre nuevo",[2] todo intento de clasificar estas expresiones inconmensurables estaba condenado al fracaso. La división de las artes no tiene fundamento. Una pintura es tan distinta de otra pintura como de un poema. Lo que importa es qué le dicen al espíritu. Puede haber un arte de hacer pintura, como lo hay de hacer calzado, pero su historia pertenece a lo que Croce llamaba esfera práctica, no estética.

Esta doctrina radical tenía un efecto perturbador en Schlosser cuando lo conocí. En sus conferencias aún se creía con derecho a comunicar su reacción al gran arte de Piero della Francesca, ¿pero cuál debía ser su actitud ante un maestro como Uccello, célebre por su obsesión con la perspectiva, si esto era irrelevante para la historia del arte verdadero?

Comprendo que ya no se leen mucho los escritos de Croce o Collingwood, ni siquiera de Clive Bell, quien adoptó una línea antihistórica similar, pero yo aún siento el dilema que plantea su reto. Por un lado recibí con los brazos abiertos las implicaciones individualistas de un enfoque que despachaba todas las versiones del colectivismo histórico. Siempre he estado en guardia contra la tentación de hipostasiar el espíritu de la época en un superartista que se expresa en los estilos de pintura, poesía o música. Sin embargo, no podía aceptar que se desecharan los estilos y convenciones por estéticamente irrelevantes. Todo sistema estético que

[1] *Véase* una semblanza de Schlosser en mi ensayo sobre Otto Kurz, en este volumen.
[2] Benedetto Croce, *The Breviary of Aesthetics*, publicado originalmente en 1915. Mi cita, núm. 4, vol. 2, p. 47.

no tenga nada que decir sobre el lugar de las convenciones en el proceso de creación me parece poco útil para el historiador de las artes.

2. I. A. Richards

Siendo ésta mi convicción, me conmovió mucho recibir de mi llorado y venerado amigo Ivor A. Richards un ejemplar de su Alocución Presidencial de 1978 a la Asociación Inglesa, titulada "Verso contra prosa", pues en ella invierte el veredicto de Croce y, como dice, atribuye la responsabilidad de componer poesía al lenguaje, no al intelecto, sentimiento o sabiduría del poeta. Un lenguaje, continúa, tiene hombros mucho más anchos y fuertes que cualquier poeta.

No me corresponde comentar la trayectoria del pensamiento de Richards, pero creo que la alocución testimonia un rasgo que se volvió más y más perceptible después de que escribió *The Meaning of Meaning* (1923): una conciencia del misterio del lenguaje.

Esta conciencia, me parece, fue que a los 57 años lo hizo dejar la crítica y análisis literario por la escritura de poesía. En su alocución relata que, al escribir una obra de teatro que requería "una especie de canción", disfrutó "el nuevo ejercicio y su placer tanto que el juego se convirtió en hábito, adicción, o lo que ustedes quieran". Permítanme citar el ciclo de sonetos que llamó "Ars Poetica"[3] (admitiendo, en un gesto característico, que lo asombró un poco su audacia de adoptar título tan ambicioso), con el que terminó su conmovedora conferencia:

Our mother tongue, so far ahead of me,
  Displays her goods, hints at each bond and link,
  Provides the means, leaves it to us to think,
Proffers the possibles, balanced mutually,

To be used or not, as our designs elect,
  To be tried out, taken up or in or on,
  Scrapped or transformed past recognition,
Though she sustains, she's too wise to direct.

Ineffably regenerative, how does she know
  So much more than we can? How hold such store
  For our recovery, for what must come before
Our instauration, that future we will owe
  To what? To whom? To countless of our kind,
  Who, tending meanings, grew Man's unknown Mind.

[Nuestra lengua materna, tan adelante de mí,
  exhibe sus bienes, sugiere cada lazo y vínculo,
  proporciona los medios, nos deja la tarea de pensar,
ofrece los posibles, mutuamente balanceados,

[3] "Ars Poetica", en *New and Selected Poems*, Manchester, 1978.

para que los empleemos o no, según elijan nuestros designios,
para que los probemos, acojamos, tomemos o asumamos,
desechemos o dejemos irreconocibles;
aunque sostiene, es demasiado sabia para dirigir.

Inefablemente regenerativa, ¿cómo sabe
tanto más de lo que podemos saber? ¿Cómo almacenar tanto
para nuestra recuperación, para lo que debe llegar antes
de nuestra instauración? ¿De ese futuro que deberemos
a qué? ¿A quién? A innumerables semejantes
que, cuidando los significados, cultivaron el desconocido Espíritu del Hombre.]

En esta parte de la conferencia mi labor será exponer con más detalle la teoría que Richards sostuvo; en sus palabras, la teoría que remplaza a Apolo, como fuente de inspiración poética, por el lenguaje, como guía y maestro. No le habría ofendido, me parece, que la describiéramos como teoría de retroalimentación, en los términos de la ingeniería moderna. El lenguaje reacciona sobre el hablante. Esta importante observación elimina las teorías simplistas de la *self-expression* en poesía, precisamente porque olvidan la parte creativa que el lenguaje siempre tiene en los actos de expresión.

3. La red del idioma

No tengo credenciales, académicas o de otro tipo, para tratar los misterios del lenguaje, como no sean las credenciales de quien tuvo que cambiar de idioma a una edad relativamente avanzada. En este lento proceso aprendí a apreciar el sentido de esta imagen de I. A. Richards: que el lenguaje "exhibe sus bienes y sugiere cada lazo y vínculo". Al describir la misma pintura en alemán y en inglés me encontré, para mi sorpresa, con que tenía que tomar los bienes ofrecidos y, por lo tanto, resaltar aspectos distintos del mismo cuadro. Ambas descripciones eran correctas, espero, mas diferían en los elementos que destacaban de la infinita multitud de impresiones. La red o retícula del idioma que imponemos al paisaje de nuestra experiencia inevitablemente resulta en mapas distintos. No necesito dejar el tema de esta conferencia para ilustrar este punto decisivo. Mi primer subtítulo, "La estética y la historia de las artes", no podría formularse en latín. Es notorio que el latín, como el griego, carece de término para designar el arte o las artes; para ser más preciso, el término antiguo abarca una categoría mucho más amplia, que todavía conserva en locuciones como "el arte de la guerra" y "el arte del amor". Acercándonos a nuestros días, veo que una monedita de la estética popular, el término *self-expression*, no puede circular en el Mercado Común, pues no tiene equivalencia exacta en alemán, italiano, francés ni español.[4] En la tarea de traducir, no sólo poesía, sino prosa descriptiva, aprendemos que esta falta de correspondencia exacta es la regla, no la excepción. En el contexto de la traducción,

[4] *Véase también* mi primer ensayo de este volumen, "En foco las artes y humanidades".

creo yo, el pensamiento de I. A. Richards descubrió la complejidad de estas cuestiones; pienso en el libro Mencius on the Mind (1931), que lucha con el problema de verter el sistema de un pensador chino al inglés. En esta situación nos vemos obligados a abandonar la idea ingenua del lenguaje como conjunto de etiquetas o nombres pegados a nociones existentes, pues el idioma crea las nociones, que dejan de existir cuando se les priva de nombre. En este enfoque de la creatividad del lenguaje no necesitamos llegar tan lejos como el lingüista norteamericano Benjamin Lee Whorf, quien insistió en que idiomas distintos forman universos mentales radicalmente distintos y mutuamente excluyentes. Todos habitamos el mismo mundo, pero con seguridad los acentos que ponemos, y en particular los valores sociales que experimentamos, reflejan el lenguaje tanto como el lenguaje los refleja.

4. "UNA SEGUNDA NATURALEZA"

Visto a la luz de la antropología, y no de la lingüística pura (si ambas pueden separarse), el término *self-expression* pierde validez no tanto por la teoría de la expresión que implica (ya regresaré a este punto) como por la presuposición simplista de que el yo es una entidad independiente que se expresa. Lo que sabemos de la naturaleza humana nos hace cuestionar esta idea, pues todos sentimos cuánto se parece el hombre al camaleón, esa criatura admirable; pero va más lejos: puede cambiar no sólo el color de su piel, sino la disposición de su personalidad. Una elocuente locución dice que un ambiente dado, social y psicológico, puede "poner de manifiesto" lo mejor o lo peor de nosotros. El papel que la vida nos asigna tiñe nuestra personalidad hasta el punto de que todos reconocemos al típico catedrático, funcionario o portero de hotel cuando aparece en el escenario o la pantalla. La lengua que adoptamos moldea nuestra personalidad más sutil pero quizá más decisivamente. Esta lengua puede volverse, como dice otra espléndida locución, "una segunda naturaleza". Cuando William of Wykeham dijo: "El hombre hace las costumbres", de seguro incluyó el lenguaje, el lenguaje de escuela privada.

Podemos describir el idioma como grupo de reglas y convenciones, mas por extraño que parezca no es necesario estar consciente de ellas para dominarlo. Ciertamente la cultura no las cuenta entre las habilidades que deben aprenderse de memoria. Los ejercicios de imitación sólo desempeñan un papel menor en la adquisición infantil del lenguaje. Ultimamente se nos recuerda, con frecuencia y razón, que el poder del idioma no reside en su vocabulario, sino en su infinita flexibilidad. Aprender una lengua es aprender a decir frases que nunca habíamos escuchado; el lenguaje nos hace creativos sin que estemos conscientes de este milagro. Claro, no adquirimos de pronto este instrumento; aprendemos, como siempre, por tanteo, por retroalimentación. Cometemos errores y los corregimos; pero eso no es todo. De algún modo, después de esta corrección debemos ser capaces de derivar una nueva regla que acabamos de aprender. Si no pudiéramos transferirla a una familia entera de expresiones, jamás progresaríamos.

5. Generalizaciones perceptivas

Podemos envidiar a los niños la flexibilidad con que adaptan sus pensamientos a estos moldes, mas para el estudioso del lenguaje como medio poético y literario hay actuaciones adultas todavía más instructivas; me refiero a la habilidad que algunas personas tienen para la mímica, la parodia y aun la falsificación. En su nivel más bajo puede ser la habilidad de caracterizar a un maestro, que puede florecer en un buen oído para las peculiaridades del habla y estilo y desembocar en el *tour de force* de una página escrita en el estilo de un maestro famoso. La razón por la que me interesa este arte humilde es precisamente que no lo considero cuestión de esfuerzo consciente. El parodista no se sienta a tabular las características de estilo que desea imitar. Esto no lo llevaría muy lejos; más bien las adquiere por el método directo. Lee mucho y se encuentra con que gradualmente las peculiaridades, ritmos y cadencias de su futura víctima le llegan sin buscarlas. No sé si algún psicólogo ha investigado esta capacidad, que yo llamaría de generalización perceptiva, la capacidad no sólo de clasificar familias formales sino también de producir espontáneamente nuevos ejemplos. Esta hazaña es la que logra el parodista cuando aprende a generar el estilo de un autor, para mortificación de quienes valoraban el esfuerzo original por único e inimitable. De nuevo, no es probable que este proceso funcione sin tanteo; de vez en cuando se verá tentado a usar una palabra o frase que "no va con su personalidad", como descubre al reflexionar. Es difícil decir cómo y por qué, mas parece que la gente aún es mejor en esta clase de juego que las computadoras; por cuánto tiempo, no me atrevo a predecirlo.

Creo que si supiéramos más sobre los procesos de generalización que subyacen en el aprendizaje de una lengua y la imitación de un estilo, nos acercaríamos a entender lo que interesa al historiador del arte: los cambios de estilo que todas las artes tienen en común. Entre la variedad de fuerzas que actúan en el lenguaje, unas pueden llamarse prácticas o funcionales; otras, estéticas y sociales. La palabra "retroalimentación" pertenece a la primera categoría. Fue acuñada cuando los ingenieros sintieron la necesidad de un término general que describiera efectos como los del termostato y el regulador de la máquina de vapor. Por extraño que parezca, el lenguaje ordinario sólo sabía de círculos viciosos, no virtuosos, pero una vez que se lanzaba un nuevo término nos preguntábamos cómo habíamos podido vivir sin él.

Pero los cambios en el lenguaje también obedecen a presiones menos tangibles de moda y preferencia social, hecho que podamos deplorar pero difícilmente evitar. A los hablantes y escritores se les imponen nuevos ideales que a menudo son reglas negativas, no positivas. El estilo no debe ser afectado, preciosista ni laborioso, pero tampoco debe parecerse demasiado al estilo coloquial. El efecto acumulativo de estos cambios en el uso y la usanza es una transformación del lenguaje y, dada la creatividad del medio, una transformación también de lo que puede comunicarse y se comunica.

6. EL ENFOQUE DARWINISTA DE LA HISTORIA DEL ARTE

Puede no ser impropio que el conferencista darwiniano mencione esta idea de creación sin creador implícita en la "Ars Poetica" de Richards, tanto menos cuanto que el propio Richards invocó la metáfora biológica en otra parte de su poema.

> Conceive your embryo at its earliest age,
> The germ just entered the awaiting egg.
> What were you then? And how has what ensued
> Guided you since in all that you have done?...
>
> What guides this life to what it comes to be?
> What lead it through so blind a whirl of being?
> What served throughout as substitute for seeing,
> Settled each loop and twist decisively?...
>
> [Imagina tu embrión en su edad más tierna,
> el germen recién llegado al huevo que esperaba.
> ¿Qué eras entonces? Lo que siguió,
> ¿cómo te ha guiado en todo lo que has hecho?
>
> ¿Qué lleva esta vida hasta lo que se vuelve?
> ¿Qué la guía por tan ciego torbellino de ser?
> ¿Qué sirvió a todo lo largo como substituto de la vista,
> dio cada vuelta y curva con decisión?]

La respuesta que da el darwinismo a estas preguntas puede resumirse, me parece, en los sobrios términos "mutación aleatoria y supervivencia de los más aptos". Este mecanismo dual ha llevado adelante la evolución, creación sin creador; incluso, por decirlo así, creación ciega.

Transferido del vasto panorama de las eras geológicas al angosto escenario de la historia humana, este mecanismo recibe el nombre de tanteo. Fue sobre todo sir Karl Popper, el primer conferencista darwiniano, quien me convenció de que esta fórmula no sólo aclara el crecimiento de la ciencia, sino la evolución del arte.

Aproveché su idea al escribir mi libro *Art and Illusion* (1960) porque me abrió los ojos al importante hecho de que ni siquiera la llamada imitación de la naturaleza puede lograrse sin el principio de retroalimentación. Incluso aquí hay un elemento, si no de creación ciega, al menos de tanteo. Si me permiten ustedes citar parte del resumen que aparece en el último capítulo de ese libro:

> La historia del arte... puede describirse como forja de llaves maestras para abrir las misteriosas cerraduras de nuestros sentidos, de las que en el origen solamente la naturaleza tenía la llave. Son cerraduras complejas que sólo responden cuando varios tornillos están en cierta posición y algunos pestillos se mueven al mismo tiempo. Como el ladrón que trata de abrir una caja fuerte, el artista no tiene acceso directo al mecanismo interior. Sólo puede palpar el camino con dedos sensibles, tanteando y ajustando su gancho o alambre cuando algo cede. Claro, una vez que la puerta se abre, una vez que la llave está moldeada, es fácil repetir la ejecución. La siguiente persona no requiere

talento especial; es decir, no más del necesario para copiar la llave maestra de su predecesor.

En la historia del arte hay invenciones que comparten el carácter de este "ábrete Sésamo". El escorzo puede ser una de ellas, por la manera en que produce la impresión de profundidad; otras son el sistema tonal de modelar, los detalles de textura y la clave de la expresión descubierta por el arte humorístico... La cuestión es si las pinturas con estos rasgos sugieren una lectura en términos de objetos naturales, no si la naturaleza "en realidad tiene el aspecto" de los artificios pictóricos...

Si se deja de lado el arte del robo, el párrafo afirma que los trucos de la representación ilusionista no pudieron haberse desarrollado mirando por la ventana o saliendo a pasear. Hubo que descubrirlos en el proceso de pintar; pues para los pioneros griegos del siglo V no fue fácil en absoluto predecir que, al representar un aro como óvalo (Fig. 53), en vez de círculo (Fig. 54), parecería ganar profundidad. Es tentador decir que, desde ciertos ángulos, los aros parecen óvalos, pero esta afirmación es algo dudosa. Psicólogos tan sofisticados como J. J. Gibson insistirían en que parecen círculos porque son círculos.

Lo mismo se aplica *mutatis mutandis* a los otros medios de pintura naturalista que mencioné. Podemos discutir si una cabeza pintada en diversos tonos de rojo y azul parece una cabeza, pero ciertamente la sugiere. Lo mismo se aplica al poder sugerente de la grabación tonal, de tintes cálidos a fríos, que los pintores de paisaje explotaron con gran beneficio para la representación de las distancias.

Confirma mi convicción sobre los límites de la introspección en estas cuestiones el debate causado por mi libro acerca del arte y la ilusión. Parece improbable que filósofos, psicólogos y artistas lleguen a un acuerdo sobre lo que realmente es su experiencia al mirar una representación. Hay quienes hablan como si no vieran más que una superficie cubierta de pigmento, que para mí es lo más difícil de ver. Con frecuencia[5] he regresado al ejemplo de la representación de los ojos, en particular la magia del punto blanco que simula un toque de luz e imparte mayor grado de intensidad a la mirada del retrato helenístico egipcio (Fig. 55), que me parece difícil no tener en cuenta. Creo que nuestra reacción a estas experiencias está demasiado arraigada en nuestra herencia biológica para prestarse al análisis consciente. En este contexto me impresionó mucho la observación de que, mucho antes de que el arte descubriera el truco de provocar esta reacción, la naturaleza había dado con él por mutación aleatoria y selección natural.[6] Hay una increíble oruga (Fig. 56) que lleva en el cuerpo dos pares de ojos simulados; éstos sugieren una cabeza amenazante, que la criatura muestra para alejar a sus perseguidores, mientras acurruca y esconde la pequeña cabeza real.

Es evidente que estas formas no se habrían desarrollado si no dieran a la especie la ventaja de producir una reacción de miedo en sus enemigos naturales, suponemos que aves o reptiles. De los etólogos estamos aprendiendo más sobre el poder de estos mecanismos, que desencadenan ciertas respuestas preprogra-

[5] *Véase* mi "Illusion and Art", en R. L. Gregory y E. H. Gombrich, *Illusion in Nature and Art*, Londres, 1975.

[6] *Véase también* mi "Visual Discovery trought Art" en *The Image and the Eye*, Oxford, 1982, en especial la p. 25.

madas. Ahora bien, no pretendo abogar por la transferencia masiva de estos modos de pensar a la estética. No somos mecanismos simples que reaccionen a configuraciones dadas de manera predecible; ni siquiera los animales lo son. También su historia pasada, como sabemos, gobierna sus respuestas. El intrigante fenómeno de la "marca" nos recuerda la importancia de lo que en los humanos llamaríamos la edad más impresionable. No me sorprendería que los primeros efectos estéticos que experimentamos determinaran nuestras reacciones en años posteriores y esto ayudara a explicar el poder de las tradiciones locales en las artes. Desde luego, las tradiciones pueden perder fuerza y ceder el paso a nuevas respuestas, pero creo que una conciencia de nuestra herencia biológica haría vacilar al estudioso de la estética que emprendiera una explicación de nuestras reacciones hacia el arte.[7] Es comprensible que preguntemos, acerca de una obra artística que nos conmueve: "¿por qué es tan bella, tan estimulante, tan desgarradora?" Pero no estoy seguro de que llegue a haber más respuesta que la ya conocida: el artista encontró el camino a nuestro corazón; pues, si tengo reservas sobre el poder de la introspección en cuestiones de representación, las tengo dobles sobre nuestra reacción a lo que más específicamente se llama expresión.

Claro, el propio Darwin dedicó un libro al estudio de la expresión, su gran obra *The Expression of the Emotions in Man and in Animals*, consagrada principalmente a un minucioso examen de los síntomas faciales de los sentimientos, cuyo origen proviene de reacciones similares en los primates y otros animales; pero Darwin no habría sido Darwin si no hubiera estado consciente de lo que llamé principio de retroalimentación, aunque no lo trata más que en sus comentarios finales. "La expresión libre de una emoción mediante signos exteriores la intensifica", escribe, y añade una nota sobre el efecto de los movimientos de un actor en el mismo actor (que Lessing ya había notado) y sobre la observación de que "pueden producirse pasiones poniendo a personas hipnotizadas en la actitud apropiada". Darwin dice: "Quien se permite gestos violentos aumenta su furia; quien no controla los signos del miedo lo experimenta en mayor grado." Estos son presagios de lo que llegó a conocerse como teoría de la expresión James-Lange: el lazo íntimo entre los estados corporales y psicológicos. Fue un área de especial interés para Aby Warburg, fundador del Instituto Warburg, en quien influyó profundamente el libro de Darwin acerca de la expresión.

7. EL DOLOR EN EL ARTE GRIEGO

No se me ocurre mejor ilustración de esta unidad de experiencia y expresión, que preocupaba a Warburg, que la articulación de los sentimientos de luto y dolor que debemos al arte griego.

Los jarrones geométricos de mediados del siglo VIII nos muestran el lamento ritual durante las ceremonias funerarias en formas esquemáticas adecuadas (Fig. 57). Nada podemos inferir de los sentimientos de las plañideras que se aprietan la cabeza

[7] También lo comento en mi ensayo "Reason and Feeling in the Study of Art", en *Ideals and Idols*, Oxford, 1979.

con las manos, pero tampoco podríamos hacerlo si asistiéramos al funeral, ya que los gemidos eran un ritual que debía realizarse por su efecto mágico, no por su función expresiva.[8] Mirando el detalle de un jarrón de figuras rojas que data aproximadamente del año 470 a.C. (Fig. 58) nos sentimos en presencia de la muerte; todavía está el gesto ritual de arrancarse el cabello, pero el contraste entre la belleza impasible de la mujer muerta en el féretro y el hombre desconsolado no podría ser más conmovedor. Hacia mediados del siglo V los pintores áticos empezaron a articular estos sentimientos de duelo en *lekythoi* (frasquitos de aceite para libaciones) de fondo blanco que representaban ritos funerarios. Expresan dolor, no lamentos, y un respeto a los muertos compartido hasta por los *genii* o espíritus del sueño y la muerte, como en este famoso *lekythos* del Museo Británico (Fig. 59). Los escultores de tumbas áticas tomaron parte en este movimiento de cristalizar la atmósfera de los adioses. En vez del lamento ruidoso tenemos el simple apretón de manos, quizá entre padre e hijo, o entre marido y mujer (Fig. 60). En los más conmovedores de estos monumentos, como el ejemplo que ahora está en Berlín (Fig. 61), se detienen casi todos los gestos exteriores; la familia se reúne en duelo silencioso ante lo inevitable.

Es la época en la que Jenofonte hace el Sócrates de las *Memorabilia* pedir al escultor que no sólo represente los movimientos del cuerpo, sino los del alma, *tés psychés erga*.[9] Es difícil imaginar que estas articulaciones de sentimientos humanos no afectaran a quienes visitaban la tumba. La convención, pues era una convención, debe haberlos ayudado a soportar su pérdida sin negar su dolor. Hacia finales de ese siglo Aristóteles debió hacer sus comentarios algo críticos sobre los efectos de la tragedia, la muy debatida noción de *katharsis*, purga de las emociones. Conviene a mi argumento que el término se refiera no a los sentimientos del autor, sino a la experiencia del público; y, como en el caso del dramaturgo, los sentimientos del escultor comisionado a tallar estas *stelae* no viene a cuento. No hay razón para pensar que se sintiera más triste que las plañideras de antaño; pero hay una diferencia. Lo afectara o no la muerte de esa persona en particular, con seguridad debió haber conocido el funcionamiento del alma; debió conocer la tristeza. Al disponer las figuras y las poses, debió observar el efecto en su propio talante. En otra parte[10] comparé esta idea de retroalimentación con la de *self-expression*, que llamé teoría centrífuga, puesto que considera al artista un emisor que transmite sus sentimientos al observador. En su lugar propuse una teoría centrípeta, que hace hincapié en los efectos que tiene la obra en la reacción del propio artista a las convenciones con las que opera. Hay muchas maneras de representar las emociones de dolor, pero no todas tocan cuerdas íntimas del creador. Tomemos otra obra griega del periodo, pero de Asia Menor, el sarcófago de las plañideras de Sidón (Fig. 62), que se vincula una vez más con el tema del lamento ritual, pero en un estilo nuevo. Es una obra de calidad en la que las muestras de dolor están muy humanizadas, pero no todas las figuras son igualmente persuasivas, al menos para mí. Algunas son conmovedoras, otras bastante vacías. El escultor no aplicó

[8] *Véase* más al respecto en mi "Ritualized Gesture and Expression in Art", en *The Image and the Eye*, *op. cit.* (n. 6).

[9] *Memorabilia*, III, x, 8.

[10] *Véase* mi ensayo "Freud's Aesthetics" en *Encounter*, enero de 1966, XXVI, i, pp. 30-40.

la prueba de mi teoría centrípeta, no porque desconociera el dolor, sino porque no le interesaba tanto la autenticidad que únicamente su reacción podía confirmar. El solo sentimiento no produce una obra de arte, ni el dominio de los medios; ambos deben estar presentes en abundancia.

8. El "Moisés" de Miguel Ángel

Nadie puede hablar de *self-expression* sin pensar en Miguel Ángel, el genio arquetípico que impuso su personalidad a sus creaciones. Su *Moisés* (Fig. 63) bien puede ser el más famoso ejemplo de unidad entre creador y obra, la poderosa figura profética de pose formidable y semblante fiero e imperativo; mas ni siquiera esta visión individual de la fuerza profética carece de precedente. La estatua de San Juan por Donatello (Fig. 64) debió habérsele grabado a Miguel Ángel en sus días florentinos. Algunos críticos y artistas pestañean cuando escuchan a los historiadores del arte hablar de influencia, como si acusáramos a un genio de robarle las ideas a alguien más; pero todos robamos nuestras ideas porque, como Richards nos recuerda, debemos nuestra lengua "a innumerables semejantes que, cuidando los significados, cultivaron el desconocido Espíritu del Hombre". Lo que inspiró a Miguel Ángel fue la tradición que vio encarnada con más belleza en el evangelista majestuosamente sentado de Donatello; era una tradición que había florecido en muchas grandes obras a través de los siglos. Vaya como ejemplo un profeta de Nicolaus de Verdun (Fig. 65), gran artista nacido en el siglo XII, acaso par de Donatello y Miguel Ángel. Es casi imposible que éste lo conociera; lo que había heredado era el lenguaje, las convenciones de la escultura occidental para representar figuras de autoridad y poder.

Las necesidades de esta maestría fueron múltiples a lo largo de la historia del arte cristiano; sólo permítanme recordar a ustedes la convención de poner esos profetas y apóstoles en filas apretadas en la dovela de los pórticos catedralicios, como el de Reims (Fig. 66), que aproximadamente data de 1230. Para ser un artista en esa tradición había que ser capaz de producir infinitas variaciones del mismo tema. Hoy tenemos que ir a los monumentos arquitectónicos para sentir la gama inventiva que permitió a los artistas descubrir cada vez más el potencial de ese motivo. Nuestros museos han cedido a la presión de los visitantes presurosos y aburridos, que se arredran ante esa plenitud. Para apreciar una obra quieren verla en aislamiento artificial.

Sospecho que esta tendencia también les dificulta ver una característica vital del arte en el pasado: la posibilidad de trabajar en equipo. No estoy seguro de que en nuestra época individualista, con nuestra estética individualista, podamos reconstruir los procesos de la creatividad colectiva. Uno de los inestimables valores del predominio de las convenciones es que hizo posible la colaboración.

Tomemos por ejemplo un bello monumento de la artesanía florentina, la primera puerta del baptisterio de Ghiberti (Fig. 67), que muestra ocho paneles de estas figuras sentadas, los cuatro doctores de la Iglesia y los cuatro evangelistas. Conocemos el nombre de toda una docena de asistentes que trabajaron en el taller

durante las dos décadas o más en que se realizó la obra, entre ellos Paolo Uccello y Michelozzo, pero no tenemos idea de cómo se distribuía la tarea. Me parece que debemos resistir la tentación de atribuir las partes que más nos gustan al maestro y las otras a manos no tan expertas. Con seguridad lo que dije de adoptar e imitar una manera y un estilo hasta el punto de posibilitar su falsificación debe haberse aplicado a los miembros talentosos del taller. Habiendo trabajado tanto tiempo en tan estrecha relación, es probable que pudieran hacer un Ghiberti, es decir, una figura que Ghiberti hubiese aprobado. Si no fuera el caso, éste los habría despedido. Como dirigente del equipo, podía intervenir en cualquier fase, por precepto o por demostración. Como el productor de una obra teatral o una película, estaba al mando y recibía el crédito. En este punto, creo yo, la historia del arte puede aprovechar el hincapié en la retroalimentación por el que abogo; ilumina la posibilidad de creación por control remoto.

No todos los artistas eran igualmente aptos para este método de trabajo en equipo. Miguel Ángel no lo era. Es obvio que su concepción de la creatividad excluía el único tipo de taller que hacía posible la ejecución de grandes empresas escultóricas. Hay un famoso dibujo o copia de dibujo que muestra su concepción original de la tumba de Julio II (Fig. 68), en la que debía figurar el *Moisés*. No pasó de un torso. Ni siquiera Miguel Ángel, el superhombre, pudo realizar el potencial de su inmensa creatividad fuera del medio de la pintura.

Hablo de Miguel Ángel porque en el pensamiento occidental se volvió arquetipo de la concepción neoplatónica del genio, el visionario que rivaliza con el demiurgo al crear de la nada un mundo, por tener acceso al reino de las ideas. No niego un instante que lo sublime de este pensamiento añadiera una nueva dimensión a nuestras ideas del arte, pero también creo que para la estética este modelo no era del todo beneficioso, y que ya era tiempo de restablecer el equilibrio.

9. Cambio de objetivos

Una anécdota apócrifa sobre Turner puede servir de parábola conveniente a la concepción de creatividad por la que abogo en esta conferencia. Se supone que el pintor "puso tres niños a salpicar colores, hasta que de pronto los detuvo en el momento propicio". A juzgar por la magnitud de su legado (casi 20 mil artículos sólo en el Museo Británico) los niños le dieron mucho trabajo; esto si eran niños, no demonios o ángeles.

Cualquiera que fuese la intención de quienes propalaron la historia, ciertamente no creo que el elemento de retroalimentación reduzca la dignidad del genio. Puede equivaler a lo que, en su alocución inaugural del Festival de Salzburgo (1979), Karl Popper llamó "autocrítica creativa en la ciencia y el arte".[11] Claro, hay diferencias vitales entre las dos áreas de creatividad humana. Los objetivos de la ciencia son más fáciles de formular que los del arte. Paul Ehrlich llamó Salvarsan 606 al fármaco que desarrolló contra la sífilis porque él y sus colaboradores habían

[11] *Encounter*, LIII, 1979, pp. 10-14.

probado 605 compuestos de arsénico antes de hallar uno que considerasen no tóxico para los humanos. Este es un ejemplo de ciencia aplicada, en el cual los criterios pueden ser más fáciles de especificar, pero, aunque no hay criterios tan definidos de éxito o fracaso en el arte, operan las mismas fuerzas que mencioné en relación con el lenguaje. El uso y el propósito han tenido influencia vital en el desarrollo de los medios y convenciones artísticas; produjeron descubrimientos no buscados que encarnaron en convenciones creativas. Además, en el arte varios periodos aceptaron lo que nombré principios de exclusión, preservados en las llamadas "Reglas de Arte". En la crítica o autocrítica de poesía pueden figurar exigencias elementales de gramática o versificación, como en la de pintura de ciertos periodos las leyes de perspectiva o anatomía; pero aquí el punto es precisamente que la crítica puede operar en cualquier nivel del proceso creativo. Si los niños hubieran trabajado para Kandinsky, los habría detenido en otro momento. No habría querido que surgiera un paisaje, sino una combinación de colores a la que pudiera atribuir especial importancia espiritual. Estos cambios en las reglas de eliminación constituyen gran parte de la historia del estilo. Recuerdo que un artista norteamericano me dijo haber empezado a pintar el cuadro de una muchacha quitándose la blusa, pero vio otra pintura con motivo idéntico en una revista de arte. Para salvaguardar su originalidad puso el cuadro de cabeza y lo volvió abstracto. Huelga decir que un pintor de íconos ruso no habría cancelado su cuadro al saber que se parecía a otro ícono. Es más probable que hubiera vacilado al descubrir que su pintura no tenía precedente ni, por lo tanto, autoridad. También hay razones críticas no tan fáciles de formular que pueden aplicarse en este proceso de cernido: las contraseñas de escuelas y movimientos que sirven de guía al artista que es su propio crítico; pero con seguridad en un nivel más profundo el efecto que la creación tiene en el creador debe ser decisivo para el artista real, el proceso que llamé autentificación. Probando posibilidades dentro de su gama y medio, se encontrará con que su yo (aquí me gustaría hablar de su "yo") armoniza con una configuración particular. Me parece que a esta experiencia se refería Picasso al decir con orgullo: "no busco, encuentro".

Pues hay un objetivo que ha unido las artes en muchos periodos históricos y les otorga el título de creativas: el objetivo de la novedad. La simple repetición de lo hecho antes cae fuera de este concepto de arte. Creo que esta creatividad es inseparable de lo que describí como articulación. Así como el lenguaje enseña al poeta a articular su experiencia, las artes visuales sirven de instrumentos para descubrir nuevos aspectos del mundo exterior e interior. Pensemos en Miguel Ángel o Rembrandt, en Rubens o Van Gogh, sabemos lo que significa decir que las experiencias visuales y psicológicas que encarnaron en su obra sólo llegaron a nuestra herencia por su mediación.

10. Innovación y refinamiento

Hay otra distinción que me gustaría introducir: la articulación creativa puede tomar dos direcciones casi opuestas. El artista puede forzar el medio en un esfuerzo por extender su ámbito y así descubrir nuevas posibilidades en los

extremos, por decirlo así; pero también puede hacer descubrimientos al refinar su medio, introduciendo una calibración más sutil que le permita dar con nuevos matices nunca antes registrados ni expresados. No es que estas dos formas de enriquecer el lenguaje artístico tengan que ser mutuamente excluyentes. Con frecuencia los maestros más grandes fueron creativos en ambas direcciones; mas, por la naturaleza de las cosas, las innovaciones dramáticas son más fáciles de describir y apreciar que los milagros de refinamiento.[12] Se me ofreció una maravillosa oportunidad de reflexionar sobre la magia del refinamiento artístico cuando tuve la fortuna de visitar la Exhibición Chardin, en París (1979); pero las sutilezas de tono y textura que convierten a esas pinturas de simples utensilios de cocina en el equivalente visual de la gran poesía no sobreviven al proceso de reproducción mecánica, mucho menos al cambio de escala y gama tonal de la pantalla. Me parece inevitable que estas y otras limitaciones de nuestros métodos de comunicación den al análisis de los logros artísticos una tendencia que está lejos de ser saludable.

Puede haber tradiciones artísticas que dependan más que el arte occidental de la necesidad de apreciar esta calibración finísima. Comparados con los maestros del Lejano Oriente, en ocasiones los pintores occidentales pueden parecer algo toscos. Carezco de los conocimientos para sustentar esta impresión, pero no importa mucho en este contexto, ya que espero redondear mis ideas volviéndome, en conclusión, hacia otro arte, el de la música.

11. La música

Lo sé, hay músicos a los que desagradan las discusiones sobre el carácter expresivo de la música, mas creo que la experiencia contradice su enfoque. De cualquier modo, para el propósito de esta exposición me pongo del lado de Platón, quien subrayó los efectos éticos y psicológicos de la música en el auditorio. Recordemos que condenaba los efectos afeminados del modo lidio; en su Estado ideal no quiso admitir más que al vigoroso modo dórico. Nos vemos tentados a llamar este antiguo enfoque de las artes, del que también cité a Aristóteles, mágico-médico: hay hechizos tranquilizantes, como la canción de cuna, y excitantes, como la danza báquica. Me gustaría subrayar de nuevo que los afectados en estas y otras incontables maneras no tienen que saber, y quizá no puedan saber, cómo y por qué funciona el hechizo. No necesitan conocer los secretos de la música, como el bebedor de té no necesita conocer los agentes químicamente activos de la "taza que alegra".

Hay una historia de cómo se extendió de China a Europa la costumbre de beber té, pero supongo que los efectos del té no han cambiado mucho. Una teoría puramente mecánica de la música no funciona, como tampoco una teoría mecánica de cualquier otro arte; sin embargo, aunque los efectos puedan cambiar con el hábito y la educación, ningún otro arte, ni siquiera la poesía, debe tanto a las convenciones cristalizadas en una larga tradición. Lo que me parece característico de los grandes maestros del medio es la amplitud de sus viajes de exploración por

[12] Lorenz Eitner, "Art History and the Sense of Quality", *Art International*, mayo de 1975.

toda la longitud, extensión y profundidad del sistema tonal que heredaron. Ver las obras completas de Bach, Haydn, Mozart o Schubert ya es impresionante, aunque no recordemos que algunos tuvieron muy corta vida. ¿Cómo logró Schubert escribir más de 600 canciones, además de todas las obras para piano, música de cámara, sinfonías, óperas abortadas, misas y composiciones corales, en un periodo de 15 años? Sólo dejando que la música le sirviera, como él servía a la música.

Me parece que la música siempre debió estar en la mente de esos maestros. En su cabeza todo el tiempo hubo melodías y armonías. Componían sin cesar; lo que nos dejaron no son más que los fragmentos que lograron escribir cuando los impulsó alguna comisión u otro motivo. Sé que no solamente los más grandes mostraron esta milagrosa productividad. Si consultan ustedes el *Grove*, a menudo verán que el autor de cuya existencia acaban de enterarse compuso veintenas de misas y docenas de óperas. Muchos de estos maestros menores también conocían a fondo su medio; gracias a la radio, ahora podemos disfrutar en ocasiones su obra. Al principio nos sorprenderá la semejanza de sus invenciones con las de los maestros, pero luego de un tiempo con frecuencia descubriremos que no nos cautivan porque, a pesar de su eufonía, ofrecen menos sorpresas, mucho menos riquezas que los compositores canónicos. Tal vez dejaron que el medio se apoderara de ellos y no observaron su propia reacción. Es un obvio peligro que ha dado mala fama al término "convención". Ya expliqué bastante por qué no podemos prescindir del potencial creativo de las convenciones artísticas.

Por supuesto la música, como las otras artes, descansa en el efecto de novedad, entre otros, pero aquí, como en todo, siempre hay peligro de que la busca de este estímulo devore los demás encantos que alberga la música. Al contemplar desde fuera la situación de la música, me parece que las dos posibilidades opuestas de articulación que comenté en relación con la pintura han llegado a dominar dos ramas muy distintas de la vida musical. Es comprensible que los compositores estén ansiosos de causar algún efecto al extender la gama del medio con nuevas invenciones, pero mientras tanto el cultivo de la calibración sutil ha encontrado su lugar en la vida musical de nuestro siglo. Me refiero al arte de la ejecución. A este respecto creo que vivimos una Edad de Oro. Hoy debe haber más pianistas grandiosos de los que podemos contar con los dedos, maestros del teclado que sobresalen no sólo como virtuosos técnicos sino también como excelentes músicos que pueden darnos la sensación de que no tocan la música, sino que ésta los toca. Los melómanos (y hay muchísimos) están ávidos de esta experiencia y van en tropel a escuchar interpretaciones de las mismas piezas porque se han vuelto sensibles al pequeño e importante espectro de variantes legítimas de compás, toque y fraseo que revelan nuevas facetas de las grandes obras maestras. En ocasiones los críticos musicales censuran al público por su conservadurismo en materia de programas. Para mí, esta sensibilidad desarrollada es prueba tranquilizante de la continua validez de las artes, que ningún estudioso de la estética debería pasar por alto; pues si acepta la opinión de Ivor A. Richards, que el idioma siempre es lo que inspira al artista, también tendrá que reflexionar otra vez sobre la relación entre las artes que forman y las que interpretan.



53. Muchacho con aro *(relieve griego en mármol), siglo* V *a.C. Museo Arqueológico Nacional, Atenas*



54. *El pintor de Berlín:* Ganimedes con un aro *(crátera griega), principios del siglo* V *a.C. Museo del Louvre, París*



55. Retrato helenístico de Egipto, alrededor del año 150 d.c. Staatliche Museen, Berlín Oriental



56. Larva de una mariposa noctuida. Fotografía de Edward S. Ross



57. El duelo por los muertos *(de un jarrón griego en el "estilo geométrico"), siglo* VIII *a.c. Museo Arqueológico Nacional, Atenas*



58. Escena de lamentación *(jarrón griego con figuras rojas), siglo* v a.c. *Museo Arqueológico Nacional, Atenas*



59. Lekythos *(Grecia), siglo* v a.c., *British Museum, Londres*



60. Lápida ática, alrededor de 440 a.c. Staatliche Antikensammlung, Munich



61. Lápida ática, siglo v a.c. Staatliche Museen, Berlín Oriental



62. Sarcófagos sidonios, mediados del siglo IV *a.c. Museo Arqueológico, Estambul*



63. Miguel Ángel: Moisés, *alrededor de 1515. S. Pietro in Vincoli, Roma*



64. Donatello: San Juan, *1413-1415. Catedral de Florencia*



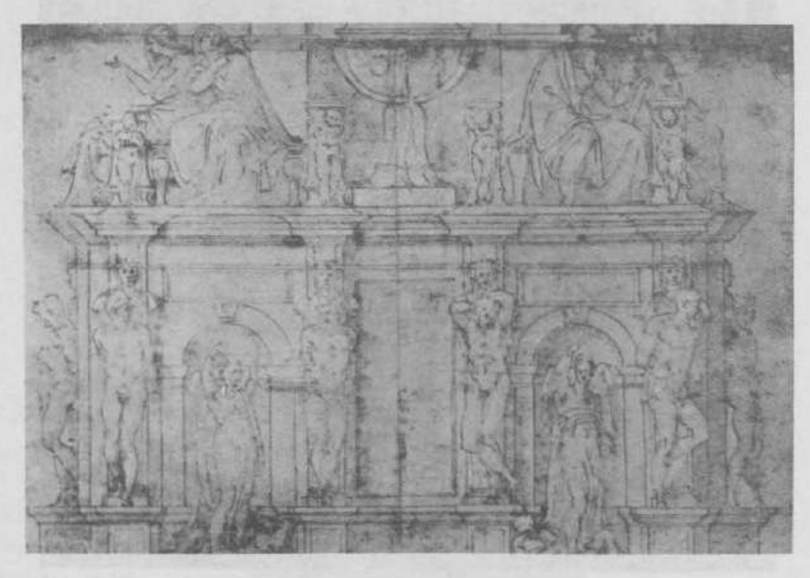
65. Nicolaus de Verdun: El profeta Jeremías *(del "Dreikönigsschrein"), principios del siglo* XIII. *Tesoro de la catedral de Colonia*



66. Dovela del portal de Calixto (catedral de Reims), alrededor de 1230



67. Lorenzo Ghiberti: Primeras puertas de bronce *(los ocho tableros inferiores), terminadas en 1424. Baptisterio de Florencia*



68. Miguel Ángel (copiado por Andrea da Sangallo): Estudio para la parte inferior de la tumba del Papa Julio II, *1513. Casa Buonarroti, Florencia*